CAHIERS DU CINÉMA



152 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • FÉVRIER 1964 ★ 152

NOS COUVERTURES



Janet Margolin dans **DAVID AND LISA (David et Lisa),** de Frank Perry, également interprété par Keir Dullea et Howard DaSilva (CARLTON FILM EXPORT).

Ci-dessous : **SHOCK CORRIDOR,** de Samuel Fuller ; c'est, sans doute, le chef-d'œuvre de son auteur : cf. nos premières impressions dans notre prochain numéro.



Cahiers du Cinéma

FEVRIER 1964 TOME XXVI. — N° 152

« La vraie tradition vit dans la contradiction. »

IGOR STRAWINSKY.

SOMMAIRE

JEAN COCTEAU

François Weyergans	Le Sang d'un poète	**4**
Michel Mardore	La Belle et la Bête	**6**
Jacques Doniol-Valcroze	L'Aigle à deux têtes	**7**
Jean-André Fieschi	Les Parents terribles	**10**
Jean-Luc Godard	Orphée	**11**
Jacques Rivette	Les Enfants terribles	**12**
François Truffaut	Le Testament d'Orphée	**14**

LA BANDE-SON

Jacques Rivette et François Weyergans	**Entretien avec Pierre Boulez**	**19**
Michel Fano	**Vers une dialectique du film sonore**	**30**
Jean Baronnet	**Eloge de la phonie**	**37**
T.M.F. Steen	**De « Wozzeck » à** Vertigo	**42**
Richard Roud	**Lettre de Londres**	**45**

PETIT JOURNAL DU CINEMA

(Corman, Cukor, DeMille, IATSE, Knokke, Ozu, Tours) **47**

Les Films

Claude Ollier	**Le cours du temps** (Le Monde d'Apu)	61
Jacques Doniol-Valcroze	**Un buisson de questions** (Main basse sur la ville)	64
Jean Narboni	**Ouvert et fermé** (Le Mépris)	66
Pierre-Richard Bré	**Des photos fanées** (Journal intime)	69
Michel Mardore	**Conga no** (Cuba si)	72

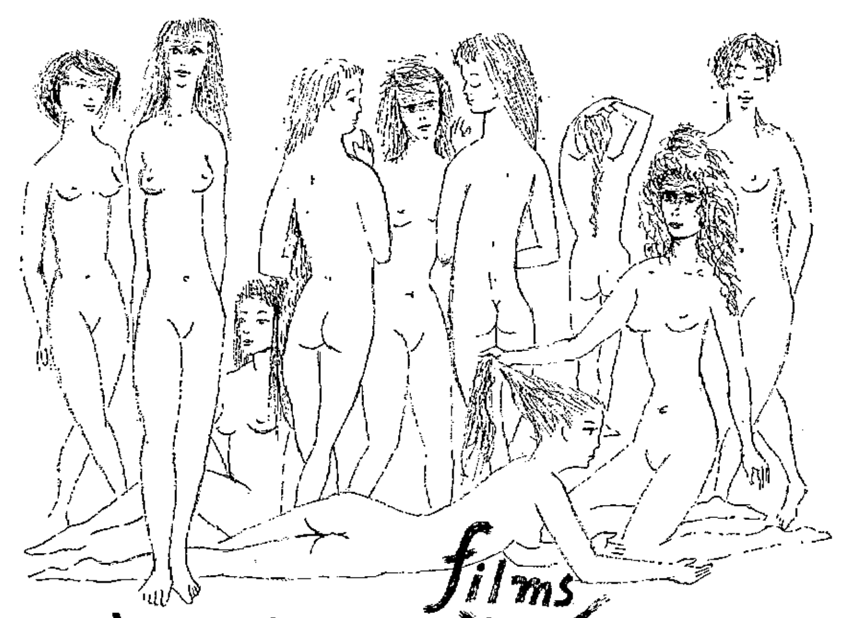
Notes sur d'autres films (Charade, Inconnu aux Services Secrets, En compagnie de Max Linder), **par *J. Doniol-Valcroze, J.-A. Fieschi*** **et J. Rivette** **73**

Les dix meilleurs films de l'année 1963 .... **1**

Le Conseil des Dix **60**

Films sortis à Paris du 27 novembre 1963 au 7 janvier 1964 .... **77**

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e). - Elysées 05-38 - *Secrétariat :*
Jacques Doniol-Valcroze, Claude Makovski, Jacques Rivette.



LES DIX MEILLEURS ~~FILLES~~ *films* DE L'ANNÉE

Henri Agel. — (Par ordre alphabétique) : Adieu Philippine ; L'Ange Exterminateur ; Bandits à Orgosolo ; The Chapman Report ; Huit et demi ; Le Monde d'Apu ; Mourir à Madrid ; Les Oiseaux ; Il posto ; Procès de Jeanne d'Arc.

Michel Aubriant. — 1. Salvatore Giuliano ; 2. L'Ange Exterminateur ; 3. Le Mépris ; 4. Harakiri ; 5. Le Monde d'Apu ; 6. The Nutty Professor ; 7. Bandits à Orgosolo ; 8. Le Feu follet ; 9. Quinze jours ailleurs ; 10. Cléopâtre.

Jean de Baroncelli. — (Par ordre alphabétique) : Adieu Philippine ; L'Ange Exterminateur ; Le Feu follet ; Le Guépard ; Harakiri ; Huit et demi ; Main basse sur la ville ; Le Mépris ; Procès de Jeanne d'Arc ; Tom Jones.

Robert Benayoun. — 1. L'Ange Exterminateur ; 2. Salvatore Giuliano ; 3. Journal intime ; 4. Muriel ; 5. Les Abysses ; 6. The Nutty Professor ; 7. Le Feu follet ; 8. Hallelujah the Hills ; 9. Le Guépard ; 10. Le Joli Mai.

Jean-Pierre Biesse. — 1. Le Mépris ; 2. Les Oiseaux ; 3. L'Ange Exterminateur ; 4. Muriel ; 5. Procès de Jeanne d'Arc ; 6. Les Carabiniers ; 7. Adieu Philippine ; 8. The Nutty Professor ; 9. Bandits à Orgosolo ; 10. Landru.

Charles Bitsch. — 1. Les Oiseaux ; 2. Muriel ; The Nutty Professor ; 4. L'Ange Exterminateur ; Les Carabiniers ; Donovan's Reef ; Procès de Jeanne d'Arc ; 8. Huit et demi ; 9. Adieu Philippine ; Il sorpasso.

Jean-Louis Bory. — (Par ordre alphabétique) : Adieu Philippine ; L'Ange Exterminateur ; Bandits à Orgosolo ; Le Couteau dans l'eau ; Le Guépard ; Harakiri ; Le Mépris ; Muriel ; Salvatore Giuliano ; This Sporting Life.

Pierre Braunberger. — (Par ordre alphabétique) : L'Ange Exterminateur ; Le Doulos ; Le Feu follet ; Huit et demi ; Main basse sur la ville ; Le Mépris ; Les Oiseaux ; Procès de Jeanne d'Arc ; 14-18 ; Tom Jones.

Pierre-Richard Bré. — 1. Le Cardinal ; 2. Donovan's Reef ; Les Oiseaux ; 4. Adieu Philippine ; The Chapman Report ; Cléopâtre ; Journal intime ; Le Mépris ; The Nutty Professor ; Quinze jours ailleurs.

Albert Cervoni. — 1. Le Guépard ; 2. Le Mépris ; Muriel ; Salvatore Giuliano ; 5. Adieu Philippine ; Le Feu follet ; 7. Harakiri ; Rififi à Tokyo ; 9. Le Joli Mai ; Mourir à Madrid.

Claude Chabrol. — 1. Les Oiseaux ; Le Mépris ; 3. L'Ange Exterminateur ; Procès de Jeanne d'Arc ; Qu'est-il arrivé à Baby Jane ? 6. Huit et demi ; 7. Irma la douce ; 8. Le Guépard ; 9. Lawrence d'Arabie ; 10. En compagnie de Max Linder.

Jean Collet. — 1. Adieu Philippine ; Le Mépris ; 3. Huit et demi ; Procès de Jeanne d'Arc ; 5. Muriel ; Les Oiseaux ; 7. Les Carabiniers ; 8. Bandits à *Orgosolo* ; 9. La Baie des Anges ; 10. The Chapman Report.

Jean-Louis Comolli. — (Cinéma américain) : 1. Donovan's Reef ; 2. Les Oiseaux ; 3. The Nutty Professor ; 4. Cléopâtre ; 5. The Chapman Report. (Cinéma français) : 1. Adieu Philippine ; 2. Le Mépris ; 3. Procès de Jeanne d'Arc ; 4. Les Carabiniers ; 5. Le Petit Soldat.

Michel Delahaye. — 1. The Chapman Report ; Le Mépris ; 3. Le Petit Soldat ; Procès de Jeanne d'Arc ; 5. Les Carabiniers ; The Nutty Professor ; 7. L'Ange Exterminateur ; Les Oiseaux ; 9. Adieu Philippine ; Donovan's Reef.

Jacques Demy. — (Par ordre alphabétique) : Adieu Philippine ; L'Ange Exterminateur ; La Baie des Anges ; Les Carabiniers ; Cléopâtre ; Le Guépard ; Le Mépris ; Muriel ; Les Oiseaux ; Procès de Jeanne d'Arc.

Jacques Doniol-Valcroze. — (Par ordre alphabétique) : L'Ange Exterminateur ; Les Carabiniers ; Le Guépard ; Huit et demi ; L'Immortelle ; Main basse sur la ville ; Le Mépris ; Muriel ; Procès de Jeanne d'Arc ; Salvatore Giuliano.

Bernard Dort. — 1. L'Ange Exterminateur ; 2. Main basse sur la ville ; Salvatore Giuliano ; 4. Muriel ; 5. Huit et demi ; 6. Neuf jours d'une année ; 7. Adieu Philippine ; 8. Harakiri ; 9. Les Oiseaux ; 10. Le Mépris.

Jean Douchet. — 1. Le Cardinal ; Le Mépris ; Les Oiseaux ; 4. Cléopâtre ; The Nutty Professor ; Quinze jours ailleurs ; 7. The Chapman Report ; Donovan's Reef ; 9. Procès de Jeanne d'Arc ; 10. Journal intime.

Jean-André Fieschi. — 1. Le Mépris ; 2. Les Oiseaux ; 3. L'Ange Exterminateur ; Muriel ; 5. Adieu Philippine ; Les Carabiniers ; Procès de Jeanne d'Arc ; 8. Bandits à Orgosolo ; 9. Donovan's Reef ; The Nutty Professor.

Claude Gauteur. — 1. L'Ange Exterminateur ; Muriel ; 3. Les Oiseaux ; Salvatore Giuliano ; 5. Procès de Jeanne d'Arc ; 6. Huit et demi ; Journal intime ; 8. Adieu Philippine ; 9. This Sporting Life ; 10. Il sorpasso.

Claude de Givray. — 1. Le Mépris ; 2. Le Guépard ; 3. Les Oiseaux ; 4. Huit et demi ; 5. L'Ange Exterminateur ; 6. Adieu Philippine ; 7. Le Couteau dans l'eau ; 8. Vacances portugaises ; 9. The Nutty Professor ; 10. 14-18.

Jean-Luc Godard. — 1. Procès de Jeanne d'Arc ; 2. L'Ange Exterminateur ; Les Oiseaux ; 4. The Chapman Report ; 5. Adieu Philippine ; Donovan's Reef ; Muriel ; 8. The Nutty Professor ; 9. Irma la douce ; 10. Quinze jours ailleurs.

Fereydoun Hoveyda. — 1. The Errand Boy ; The Nutty Professor ; 3. Les Abysses ; L'Ange Exterminateur ; Le Mépris ; Les Oiseaux ; Quinze jours ailleurs ; 8. Le Monde d'Apu ; 9. Irma la douce ; 10. James Bond 007 contre Dr. No.

Pierre Kast. — 1. L'Ange Exterminateur ; Huit et demi ; Le Mépris ; 4. Les Oiseaux ; 5. The Nutty Professor ; 6. Les Carabiniers ; 7. Main basse sur la ville ; 8. Muriel ; 9. Adieu Philippine ; 10. Les Abysses.

André S. Labarthe. — 1. L'Ange Exterminateur ; Les Oiseaux ; Procès de Jeanne d'Arc ; 4. Bandits à Orgosolo ; Les Carabiniers ; Muriel ; 7. Adieu Philippine ; The Nutty Professor ; Vacances portugaises ; 10. Landru.

Pierre Marcabru. — (Par ordre alphabétique) : Adieu Philippine ; L'Ange Exterminateur ; Bandits à Orgosolo ; Huit et demi ; Le Mépris ; Le Monde d'Apu ; The Nutty Professor ; Ophélia ; Il posto ; Un monde fou, fou, fou, fou.

Louis Marcorelles. — 1. This Sporting Life ; 2. Journal intime ; 3. Les Carabiniers ; 4. Muriel ; 5. Le Monde d'Apu ; 6. Le Joli Mai ; 7. Deux sur la balançoire ; 8. Main basse sur la ville ; 9. Vacances portugaises ; 10. L'Aîné des Ferchaux.

Michel Mardore. — (Par ordre alphabétique) : Cléopâtre ; Le Couteau dans l'eau ; Irma la douce ; James Bond 007 contre Dr. No ; Neuf jours d'une année ; The Nutty Professor ; Les Oiseaux ; Quinze jours ailleurs ; Salvatore Giuliano ; Il sorpasso.

André Martin. — 1. L'Ange Exterminateur ; 2. Harakiri ; 3. Salvatore Giuliano ; 4. Il posto ; 5. Le Monde d'Apu ; 6. Les Abysses ; 7. Muriel ; 8. Les Carabiniers ; 9. Raptus ; 10. Le Soupirant.

Luc Moullet. — 1. L'Ange Exterminateur ; 2. Le Mépris ; 3. Les Carabiniers ; 4. Adieu Philippine ; 5. Bandits à Orgosolo ; 6. Le Petit Soldat ; 7. Journal intime ; 8. Les Oiseaux ; 9. Irma la douce ; 10. Muriel.

Jean Narboni. — 1. Le Mépris ; Les Oiseaux ; 3. Les Carabiniers ; 4. Donovan's Reef ; Le Petit Soldat ; Procès de Jeanne d'Arc ; 7. Adieu Philippine ; The Nutty Professor ; 9. The Chapman Report ; 10. Muriel.

Claude Ollier. — 1. L'Ange Exterminateur ; Le Mépris ; Procès de Jeanne d'Arc ; 4. Adieu Philippine ; Les Carabiniers ; Muriel ; Les Oiseaux ; 8. Bandits à Orgosolo ; The Chapman Report ; Salvatore Giuliano.

Jean-Daniel Pollet. — (Par ordre alphabétique) : Adieu Philippine ; L'Ange Exterminateur ; Le Guépard ; Le Mépris ; The Nutty Professor ; Les Oiseaux ; Procès de Jeanne d'Arc ; Salvatore Giuliano ; Un roi sans divertissement.

Jacques Rivette. — (Par ordre alphabétique) : Adieu Philippine ; L'Ange Exterminateur ; Bandits à Orgosolo ; Les Carabiniers ; The Chapman Report ; Le Mépris ; Muriel ; Neuf jours d'une année ; Les Oiseaux ; Procès de Jeanne d'Arc.

Eric Rohmer. — 1. Les Oiseaux ; Procès de Jeanne d'Arc ; 3. Neuf jours d'une année ; Le Petit Soldat ; 5. Adieu Philippine ; Donovan's Reef ; 7. Bandits à Orgosolo ; Salvatore Giuliano.

Georges Sadoul. — (Sans ordre préférentiel et par pays) : Argentine : Fin de fiesta ; France : Le Joli Mai ; Grande-Bretagne : Un goût de miel ; Inde : Le Monde d'Apu ; Italie : Salvatore Giuliano ; Japon : Harakiri ; Mexique : L'Ange Exterminateur ; U.R.S.S. : L'Enfance d'Ivan ; U.S.A. : The Nutty Professor ; Yougoslavie : L'Enfer nazi.

Barbet Schroeder. — 1. Le Cardinal ; The Chapman Report ; 3. Donovan's Reef ; Les Oiseaux ; 5. Le Mépris ; 6. Adieu Philippine ; Cléopâtre ; The Nutty Professor ; Procès de Jeanne d'Arc ; Quinze jours ailleurs.

Bertrand Tavernier. — 1. The Nutty Professor ; Les Oiseaux ; 3. Adieu Philippine ; 4. Il sorpasso ; 5. Tout ce que le ciel permet ; 6. Cléopâtre ; 7. The Errand Boy ; 8. Journal intime ; Main basse sur la ville ; Raptus.

Agnès Varda. — (Par ordre alphabétique) : Adieu Philippine ; La Baie des Anges ; Bandits à Orgosolo ; Les Carabiniers ; Cuba si ; Le Guépard ; Huit et demi ; Le Mépris ; Muriel ; Tom Jones.

Paul Vecchiali. — 1. Le Mépris ; 2. Adieu Philippine ; Les Carabiniers ; Muriel ; Procès de Jeanne d'Arc ; 6. Les Oiseaux ; 7. La Baie des Anges ; Journal intime ; 9. Landru ; 10. The Nutty Professor.

François Weyergans. — 1. L'Ange Exterminateur ; Le Mépris ; Muriel ; Les Oiseaux ; 5. Adieu Philippine ; Les Carabiniers ; The Chapman Report ; The Nutty Professor ; Procès de Jeanne d'Arc ; 10. Hallelujah the Hills.

Nous invitons nos lecteurs à nous adresser, avant le 15 février, leur propre liste, afin de nous permettre d'établir un palmarès que nous serons heureux de confronter avec celui des CAHIERS.



Jean Cocteau pendant le tournage des *Parents terribles*

Le chiffre sept

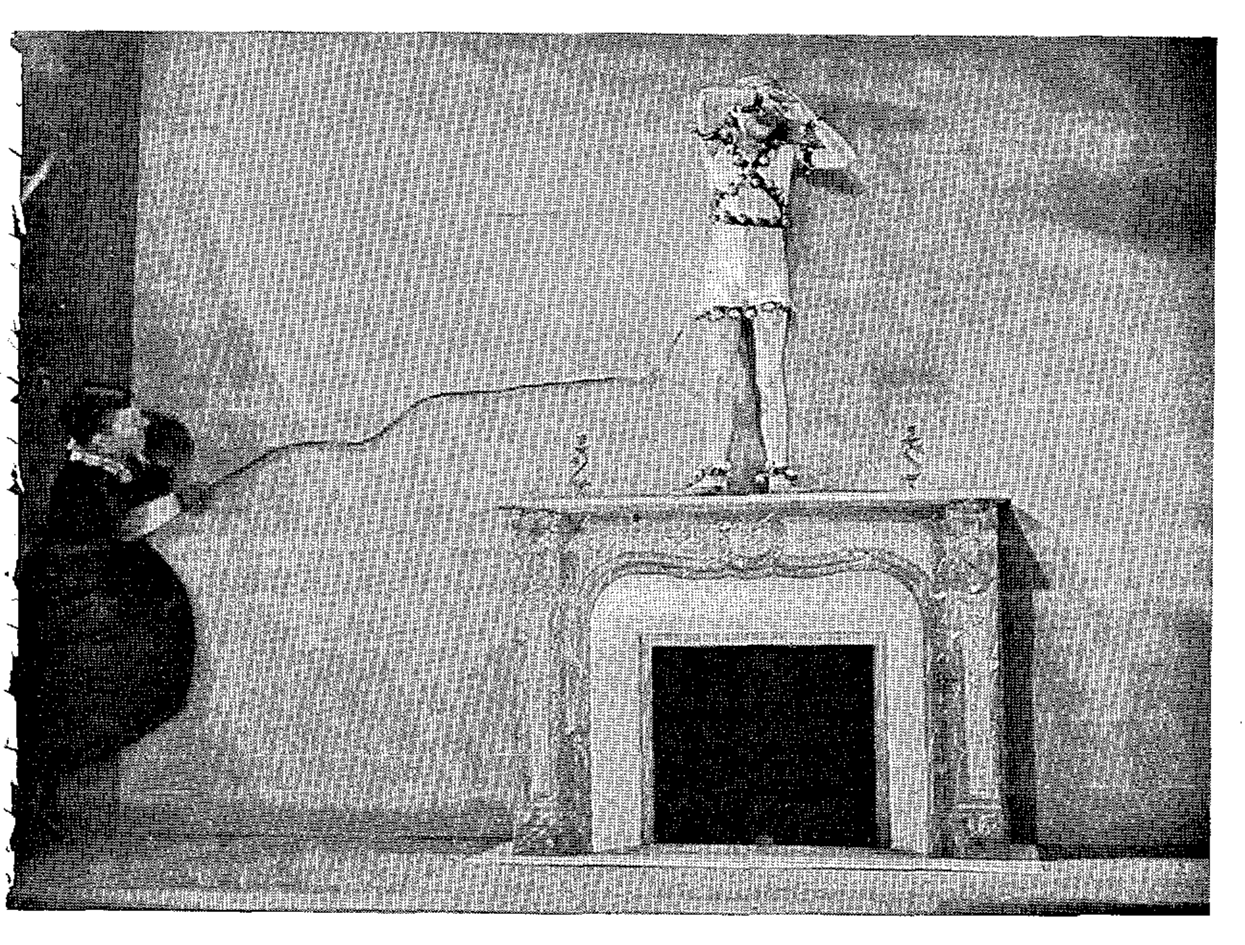
LE SANG D'UN POETE :

Dédié à Paolo Uccello (comme *La Belle et la Bête* le sera à Vermeer), *Le Sang d'un poète* est une accumulation de faits imaginaires auxquels Cocteau conférait l'étrange recul des contes de fées. La poésie y jouait le rôle de la fée. C'était l'idée la plus commune de la poésie, comme la fée est le symbole le plus commun du bonheur. Et Cocteau offrait des images allant au-delà des lieux devenus communs (la poésie, la féerie, c'est dépassé) pour découvrir une espèce d'innocence. Et aujourd'hui cette innocence touche parce que nous savons que c'est un leurre : c'est l'innocence la plus fabriquée. *Le Sang d'un poète,* c'est un piège, mais un piège favorable : on est heureux d'être crédule. Une statue, une cheminée, un miroir : on sait ce que c'est. Et pourtant. Mettez un fauteuil dans la rue, il redevient fauteuil, disait Cocteau. Dans son film, il remettait le poète dans la rue, et la poésie redevint poésie. (Comme, avec *La Belle et la Bête,* les fées redevinrent fées ; c'était à l'époque du néo-réalisme. Et pas du tout fées de bric à brac : vraies fées, fées-fées.)

Sans Cocteau, saurions-nous vraiment ce qu'est un conte ? A la fois la succession magique d'événements inexplicables, et une odieuse tromperie. *Le Sang d'un poète* n'est pas un propos sur le mensonge, c'est le mensonge même. Encore, suite d'images mensongères : qu'est-ce qui est moins vrai qu'une image (sinon peut-être leur suite) ? Et Cocteau confond — ou feint de confondre — l'artifice avec le vrai, l'invention avec le naturel, bref, Méliès avec Lumière. L'image est décor et lumière, grâce et lieu, elle est habitée. Ce n'est pas très sérieux sans doute de parler de retour aux sources à propos de J.C. Il oblige cependant à redéfinir les sources, il veille pour dire que le cinéma, c'est tout de même l'illusion et aussi vingt-quatre mensonges à la seconde, que l'art n'est pas si vite vérité, que la vérité n'est pas si facilement beauté.

Si Cocteau est faux de bout en bout, c'est pour indiquer que la vie seule est vraie, cette vie absente de toute son œuvre. (« L'art de se passer de l'art », disait un autre.)

Le Sang d'un poète est alors exemplaire puisque les trucages y paraissent seuls vrais (comme dans *La Belle et la Bête,* les objets magiques de la Bête). Donc quand les détracteurs de Cocteau démontrent plus ou moins que c'est un faiseur, disons : mais oui, évidemment, et c'est là sa grandeur. (Faiseur, ou poète...) Laissons dire et revoyons ses films.



Le Sang d'un poète, 1930 (Pauline Carton)

Le Sang d'un poète, c'est le seul film où l'on oublie le cinéma (il y a aussi *La Belle et la Bête*...). Pas d'univers construit ou à construire, mais la fameuse boule de verre où il neige de nos enfances. Autrement dit, ce n'est pas un film pour cinéphiles, ou plutôt, comme le disait Welles pour *Touch of Evil*, c'est un film pour enfants et cinéphiles sérieux. C'est pourquoi Cocteau n'est pas un cinéaste (comme il ne fut ni poète ni dramaturge ni romancier), pas tout à fait un artiste, ou trop : Cocteau préfère le cognac du Second Empire à la bonne eau-de-vie de marc du pays (cette allusion pour engager le lecteur à abandonner ce texte et à lire les « Souvenirs sur Strawinsky » de Ramuz).

Se souvenir du *Sang d'un poète* conduit à critiquer l'art, et à ranger ce film dans la poésie critique. *Critique, artiste :* Cocteau va et vient.

Se souvenir du *Sang d'un poète* donne furieusement envie de le revoir.

François WEYERGANS.

LA BELLE ET LA BETE :

La perfection plastique a toujours nui à ce film, jusque dans le subconscient des *plus fidèles admirateurs* de Cocteau cinéaste. Quand on vante trop bien la magnificence d'une imagerie, le temps est venu pour l'auteur de s'inquiéter : n'est-ce pas trop beau pour être vraiment beau ? Il faut croire que cette question hanta le poète, puisqu'il ne renouvela jamais l'expérience, du moins avec un tel défi dans l'apparente gratuité.

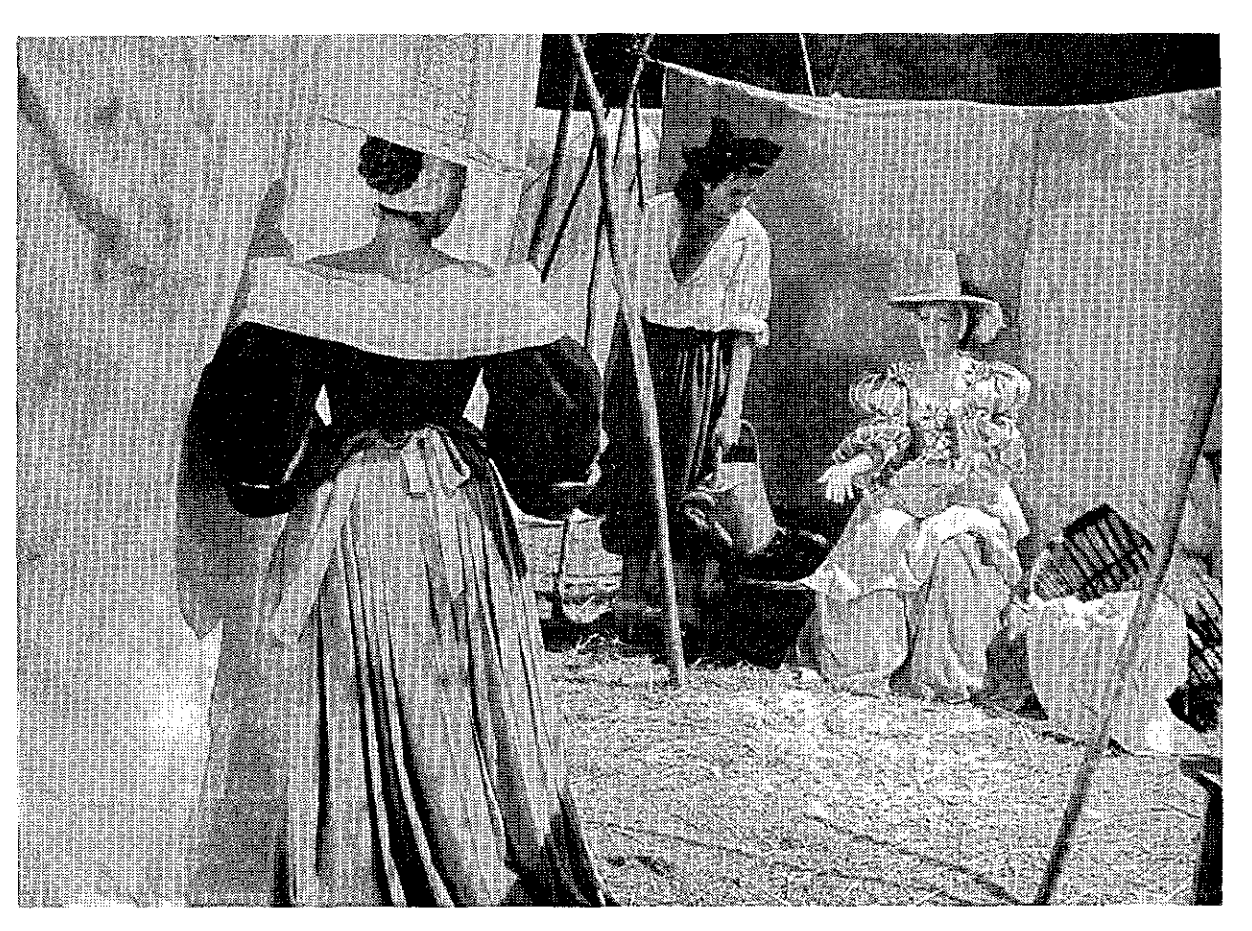
Aujourd'hui, on ne croit plus guère à l'imitation picturale. Le cinéma se rapproche toujours plus de la peinture, dans sa démarche secrète, mais il s'éloigne de la copie servile. Dès l'instant qu'on ne dit plus : « C'est *comme* un Vermeer », la partie est gagnée, *La Belle et la Bête* conquiert sa valeur profonde.

L'univers des contes de fées interroge notre condition avec une acuité aussi forte que le réalisme, et davantage de recul, ce qui autorise une plus grande cruauté. Pourquoi le Beau et le Laid, pourquoi le Juste et l'Injuste, pourquoi l'Apparence et l'Essence, etc. ? Tout peut arriver, tout arrive : voilà qui ouvre l'esprit et apprend l'humilité. Grâce à l'arbitraire de la magie, le cœur reste disponible pour toutes les découvertes. Plus qu'une invite à la résignation, c'est un apprentissage de l'âme, une épreuve initiatrice (souvent liée à une symbolique ésotériste), et la « happy end » couronne la réussite d'un « examen ».

Cocteau, qui plongeait les racines de son œuvre dans les mythes et les religions les plus solidement liés à l'inconscient collectif, ne pouvait pas demeurer insensible aux implications du conte. Mieux qu'un exercice de style en forme d'album somptueux, *La Belle et la Bête* est donc un film modeste, douloureux, grave, qui cherche la lumière dans les ténèbres, l'apaisement par-delà l'angoisse, la vie derrière le simulacre de la mort.

Il n'est pas de plus émouvante et révélatrice lecture, à cet égard, que celle de l'admirable « Journal » du tournage. Malades et défigurés, Cocteau et Jean Marais durent séjourner en clinique et endurer une tenace souffrance durant la plus grande partie des prises de vues. Et Cocteau note en substance : voilà sans doute le prix que nous devons payer ! (Il ne faut pas reconnaître ici une plate soumission, mais au contraire le sentiment très noble d'une *épreuve* destinée à purifier l'acte créateur. L'artiste vivait donc au jour le jour la morale de son film.)

Ce thème, on le retrouve évidemment partout, du *Sang d'un poète* au *Testament d'Orphée*, mais dans *La Belle et la Bête*, il se cache derrière la splendeur de la féerie. Or Cocteau ne considérait pas la beauté des décors, des costumes, et de ses propres idées de mise en scène, comme allant de soi. Ce qui nous frappe, dans son « Journal », c'est l'humilité de son attitude. Il répète qu'il ne faut pas solliciter la poésie, et se comporte en *artisan*. Lui qui pouvait tout dire sans rien montrer (et ailleurs il a maintes fois prouvé que ce n'était pas un bluff) tenait énormément à toucher du doigt le miracle, à



La Belle et la Bête, 1946 (Mila Parély, Michel Auclair, Nane Germon)

prouver visuellement la féerie. A ceux qui prétendent : « C'est trop facile, il est plus subtil de suggérer les choses », son œuvre affirme le contraire. Avec respect, Cocteau a toujours employé les trucs dont se servent les publicitaires du détersif ou du café en poudre. Sans fausse honte.

Il pouvait tout se permettre, connaissant le poids du réel au sein du fantastique. Des draps qui sèchent traînent jusqu'au sol en plis harmonieux, et au mépris de la vraisemblance, pour le chic de l'image semble-t-il. Arrive la Belle, qui s'écrie : « Mais ces draps vont se salir ! » et les relève, en bonne ménagère. Sublime intrusion du quotidien qui se place au rang de l'irréel et innocente son mystère. De même les sortilèges du prestidigitateur jonglent avec un être de chair et de sang, c'est-à-dire une énigme, la vraie.

Michel MARDORE.

L'AIGLE A DEUX TETES :

Entre *La Belle et la Bête* et *Les Parents terribles*, *L'Aigle à deux têtes* occupe dans la « poésie cinématographique » de Jean Cocteau une place indécise et injustement discutée. Dans des termes que je ne saurais rapporter avec précision, il me dit un jour, en substance, qu'il avait entrepris ce film pour effacer le mauvais souvenir de *Ruy Blas*. Il n'est que d'évoquer Stanislas foudroyé par le poison aux pieds de sa Reine qu'il vient

de frapper et de libérer de la vie comme elle le voulait, puis Ruy Blas mourant empoisonné aux pieds de Maria de Neubourg, sa Reine qu'il vient de libérer de Don Salluste, pour penser que Jean Cocteau — prince indulgent — cherchait moins à oublier l'échec de la mise en film de Pierre Billon qu'à réussir une œuvre hugolienne à sa façon ou, à tout le moins, ce drame romantique qu'il avait espéré pour le *Ruy Blas*-film : « De brillants héros vivent leur folle intrigue au milieu de cette Espagne inventée, véritable catafalque funèbre, bûcher d'inquisition, échafaud de rois. » (1)

Ce romanesque et ce fantastique qu'il n'avait pu faire éclore avec bonheur dans cette « Espagne inventée », il alla les chercher ailleurs, dans une autre « invention » : la Bavière. « On connaît », dit-il dans la préface de la pièce, « la mort étonnante de Louis II de Bavière, l'énigme qu'elle pose et les innombrables textes qui cherchent à la *résoudre. J'ai pensé, en relisant quelques-uns de ces textes, qu'il serait intéressant et* propice au grand jeu du théâtre, d'inventer un fait divers historique de cet ordre et d'écrire ensuite une pièce pour en dévoiler le secret. » C'est ce qu'il fit avec une rigueur exemplaire. Le jeu mortel qui se joue entre la Reine et Stanislas contre ou avec Edith, Félix et Foëhn devant Tony, le nègre sourd-muet, obéit à une mécanique implacable. C'est une des intrigues de Cocteau les plus claires, les plus nettes, les plus aiguës. Pas une bavure, pas une hésitation, pas un écart. Quelques minutes après avoir découvert Stanislas, la Reine lui dit, préfigurant Casarès dans *Orphée* : « Quoi ? Vous me demandez qui vous êtes ? Mais, cher monsieur, vous êtes ma mort. » (Et déjà, avant, acte I, scène 1, Félix dit : « J'ai vu la Reine, Edith. C'est une morte. ») Ainsi tout est fixé, tout de suite. La tragédie est donnée comme irréversible. Les trois jours qu'elle dure ne sont qu'un sursis, ou bien encore : le geste que fait Stanislas pour tuer la Reine est une lente parabole qui met trois jours à s'accomplir ; et pendant que le poignard est en l'air, des gens parlent très vite d'amour, de vie, de mort, de poésie, d'histoire et de politique. Mais chacun sait que l'arme poursuit son chemin et que rien ne l'empêchera d'atteindre sa cible.

Trois jours, trois actes, deux décors : la chambre, la bibliothèque. Le film respecte à peu près cette ordonnance, comme il respecte le texte. Ici se pose la question de l'introduction de la théâtralité dans la cinématographie. On connaît l'avis de Bazin : c'est en respectant au maximum la théâtralité des *Parents terribles* que Cocteau est parvenu à la meilleure spécificité cinématographique. La démonstration de Bazin est trop parfaite et trop connue pour que j'y revienne. Ce qui est contestable, c'est, comme on l'a dit souvent, que *L'Aigle à deux têtes*-film ait été une répétition pour *Les Parents terribles*-film ; répétition considérée comme hésitante puisque, dans *L'Aigle,* Cocteau « aère » alors que, dans *Les Parents,* il respecte strictement « le lieu concret d'un jeu fondé sur la conscience et l'opposition » (cf. l'escamotage du trajet entre le studio et la roulotte). En réalité, Cocteau n'a pas aéré pour se plier à la tradition de l'adaptation routinière, il « aère » (comme il voulait faire de *Ruy Blas* un western) parce que le récit impliquait un autre espace que celui de la scène, cet « espace imaginaire qui appelle la participation et l'identification ». Quand la Reine dit : « J'ai galopé comme une rafale. Pollux allait le tonnerre », ce n'est pas une clause de style, elle est en amazone, cravache à la main, encore essoufflée ; sur la scène il ne manquait qu'une chose, c'est de l'avoir vue galoper comme une rafale. La caméra vient combler cette lacune. La roulotte des *Parents* est un lieu clos où tous les courants mènent à la mère, c'est un univers centripète. Centrifuge au contraire est celui de *L'Aigle,* où tout tend vers un envol, espère en une libération. L'aération n'est donc pas ici une maladresse ou une hésitation, c'est (comme la claustration des *Parents*) une fidélité.

Ce film injustement en sursis qui conte un sursis est le moins énigmatique des films de Cocteau. Il puise là son exemplarité. *Le Sang, La Belle, Les Parents, Les Enfants, Orphée, Le Testament* (quel beau cortège !) sont tissés de mystères, de magie et d'ambiguïté. La seule énigme de *L'Aigle à deux têtes* est que Louis II se noyant dans le lac de Starnberg sous les yeux de (ou poussé par) son infirmier y devient, en passant par l'Elisabeth d'Autriche de Rémy de Gourmont, et le coup de couteau de l'embarcadère de Genève, la Reine poignardée par son lecteur, Azraël... et encore, en est-ce une ? Mise en scène également sans mystère : simple, austère dans le baroque, presque sèche, pour enchâsser les quelques éclairs qui ponctuent le cours du destin. Dans le climat décoratif néo-gothique inspiré par Bérard (qui ne signa que les costumes), un homme et une femme se meuvent de façon presque mécanique. Jamais le rêve chez

---

(1) *Revue du Cinéma* : nº 7, été 1947.



L'Aigle à deux têtes, 1948 (Edwige Feuillère, Jean Marais)

Cocteau ne fut plus mathématique et la mathématique plus romantique, ni œuvre en fin de compte plus classique. Au son des trompettes des chevau-légers, le couteau de chasse de Stanislas brille comme un vers de Racine. Tragédie française sur une musique bavaroise, *L'Aigle à deux têtes* est un film d'amour où l'amour tue comme il se doit : avec une grâce royale, avec une tendresse foudroyante : « Pardonne-moi, petit homme. Il fallait te rendre fou. »

Jacques DONIOL-VALCROZE.



Les Parents terribles, 1948 (Yvonne de Bray)

LES PARENTS TERRIBLES :

Le principe, on le sait, consistait à filmer la pièce sans y rien changer, mais de telle façon qu'elle se transformât en cinématographe. Or le jeu des escamotages et des métamorphoses n'est, pour un poète, que la moindre des tricheries, la moindre des grâces, et il y faut plutôt franchise peu commune ; on peut filmer comme on parle, comme on écrit ou comme on *respire, parfois* aussi comme on se sert de ses mains... Ici je veux parler de l' « artisanat » de Cocteau, qui n'est sans doute qu'un autre masque, mais rend mieux compte des fiançailles renouvelées de l'amateur et de l'artiste. La matière (comédiens, paroles, mouvements) qui se modèle sous nos yeux impose sa densité et ses discordances ni contre, ni avec, mais « à côté » du sentiment théâtral dont elle est issue. « Je ne sais pas si c'est un drame ou un vaudeville. De toute manière, c'est un chef-d'œuvre », dit Léo *en attendant qu*'Emile le répète, mais ils ont raison : entre la tragédie et le boulevard, le grotesque et le sublime, ou le pathétique et la dérision, il n'y a pas différence de nature, mais de foi, disons : de regard. Comme entre le film et la pièce, et ce n'est pas l'ébranlement final de la « roulotte » qui rend la seconde au premier, mais bien l'insistance particulière des odeurs intimes, du linge sale et de l'insuline, jusqu'à suffocation (on songe, également cinéma olfactif, à *L'Ange* de Buñuel), néo-réalisme fiévreux, vu par le trou de la serrure au lieu de l'être par une porte entrebâillée, je veux dire qui *gêne* davantage, et permet moins le spectacle que *l'indiscrétion,* passage, encore, de la représentation à l'impudeur (ici, c'est au premier volet de *L'amore* qu'il faut penser).

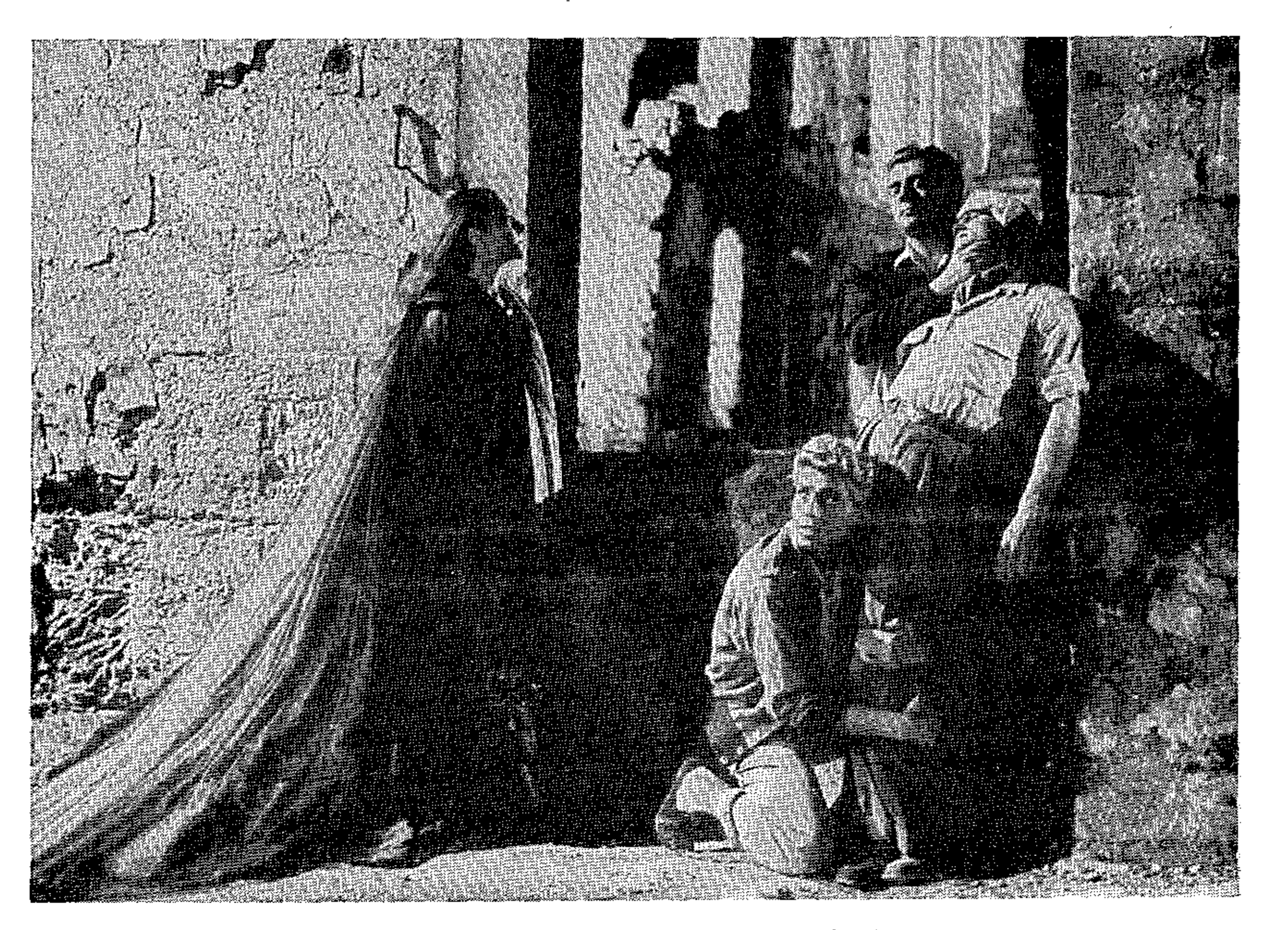
Il ne s'agit encore que de sentiments ; restait à leur architecture le soin de prouver que le Poète est aussi mathématicien, à leur échec celui de prouver qu'il est aussi moraliste. Mais moraliste et mathématicien terrible, c'est-à-dire qu'on s'y brûle à vouloir démontrer, alors que le Poète ne vit que de montrer. Car, s'il n'y a qu'un miroir à franchir (et certains gants de caoutchouc à posséder) pour retrouver Orphée, ici demeure son unique reflet, lui aussi *terrible.*

Jean-André FIESCHI.

ORPHEE :

Son filon cinématographique, sa veine, son sang, son Eurydice en un mot, il était absolument fatal que le poète les retrouvât en tournant *Orphée,* une fois remonté de l'enfer des Poligny, Billon, Delannoy, fonctionnaires plus ou moins cléments avec l'artiste, cet ennemi mortel.

Orphée, film magique où chaque image, comme l'alouette au miroir, ne renvoie qu'à elle-même, c'est-à-dire à nous.



Orphée, 1949 (Maria Casarès, Edouard Dermithe, François Périer, Jean Marais)

Orphée, film documentaire où il est prouvé et enregistré une fois pour toutes que la poésie *est un métier* d'homme, et par conséquent un travail mortellement dangereux.

Là où les savants utilisent le cyclotron, Jean Cocteau, plus modestement, se contente d'une Debrie 300. Mais pour comprendre ces recherches sur la matière de la magie, ou le contraire, il ne faut pas oublier que l'auteur du « Rappel à l'ordre » est entré dans les studios *en fraude,* ainsi qu'il le dit off dans un court métrage, à l'instant où le rouge s'allumait.

Il lui a été alors donné, et à lui seul, de surprendre la Science au 24e de seconde précis où, Vénus sortant du bain photographique, elle se métamorphosait en Fiction. Grâce à lui nous avons ainsi pu voir Orphée écouter la radio de Londres, vider un demi à la terrasse du Flore, et poursuivre au métro Monge la femme de sa vie. Ou plutôt de sa mort, nous le savons maintenant depuis que son testament, comme *Mabuse,* nous a permis de déchiffrer ce film étonnant dans lequel Nicolas Hayer éclairait les visages avec des arcs.

Poésie de contrebande donc, oui, et partant combien plus précieuse, car il est vrai, nous dit l'allemand Novalis, que si le monde devient rêve, le rêve à son tour devient monde. Et c'est l'humilité et la gloire de Cocteau de n'avoir jamais ni su ni voulu séparer la légende d'Orphée de la sienne propre, autrement dit, le *cinéma-vérité* du cinéma-mensonge. Si aujourd'hui cette démarche fait ricaner les imbéciles, c'est qu'il n'est pas donné à tout le monde de suivre un tel chantre à la trace.

Pour ma part, je me souviendrai toujours d'un soir de printemps à Cannes où, parmi les badauds, je vis Jean Cocteau conduire au Palais du Festival un jeune voyou qui n'en était qu'au premier de ses quatre cents coups. Il le guidait au travers des lumières, et lui soufflait tout : « ne marche pas trop vite, ne baisse pas les yeux, regarde les photographes, tiens-toi droit, fais un sourire à France Roche... » Bref, devant mes yeux agrandis d'amateur, c'était le vieil ange Heurtebise, toujours au plus fort de la mêlée, qui protégeait le jeune fantôme de Vigo sous sa grande aile noire d'académicien.

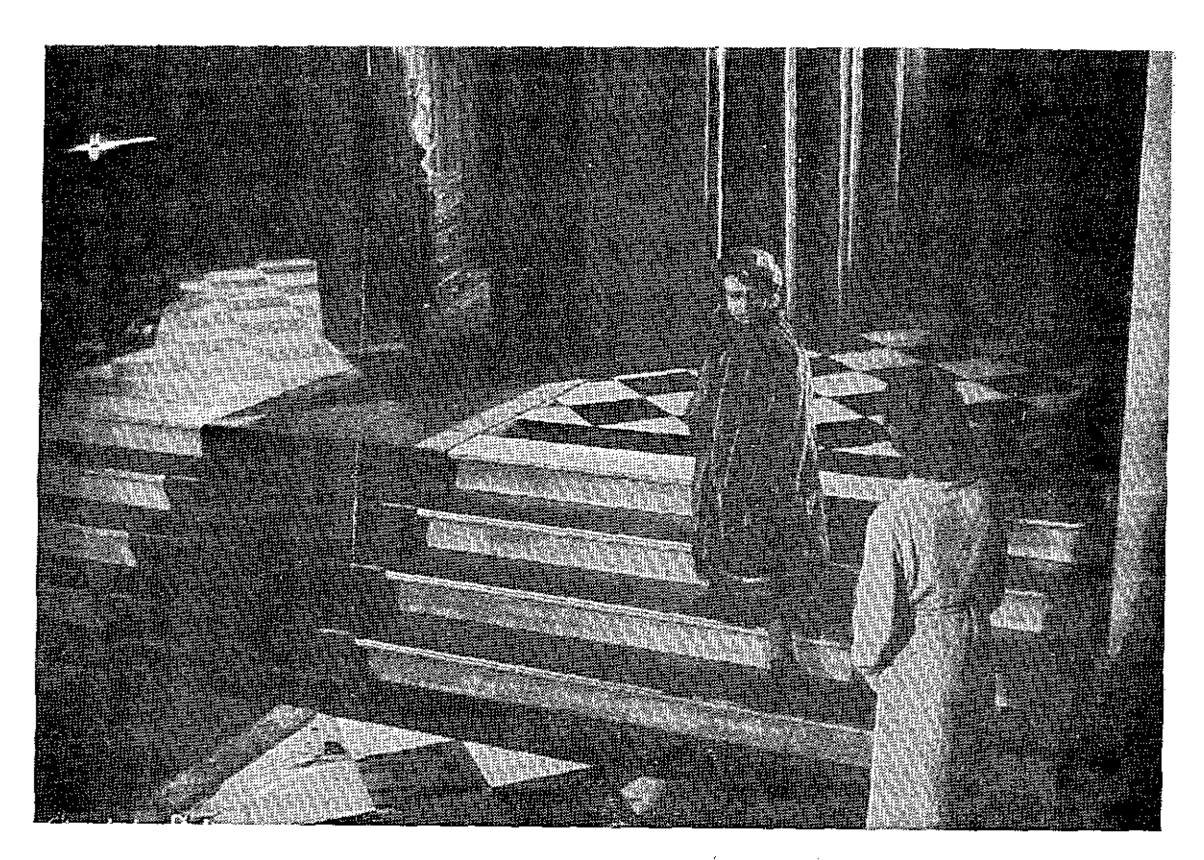
Bref encore, dans tous ses films et dans *Orphée* en particulier, Jean Cocteau nous prouve inlassablement que pour savoir faire du cinéma il nous faut retrouver Méliès, et que pour ça pas mal d'années Lumière sont encore nécessaires.

Jean-Luc GODARD.

LES ENFANTS TERRIBLES :

Tout au long du film *Les Enfants terribles,* la voix de Jean Cocteau, solennellement, accompagne le déroulement de la pellicule : commentant telle image, la justifiant, décrivant son voisinage ; jamais indispensable (le film, si on la supprimait, ne perdrait rien en clarté), et nécessaire — mais comment ?

Dans tous les films de J. C. cette voix intervient, des « canons de Fontenoy » du *Sang d'un poète* au « comme il vous plaira » d'*Orphée* (sans parler du *Testament*). Pour aucun, elle ne joue ce rôle de récitant et bonimenteur permanent, qui commande, semble-t-il, la suite des images, la guide et lui donne son sens ; à première vue, cependant, nulle différence de nature. C'est que, de toute façon, le mouvement du récit est celui du *conte :* « conteur arabe », ajoutait Cocteau, frappé du fait à la projection d'un bout-à-bout de *La Belle et la Bête.* D'un épisode à l'autre, un tacite « et alors » assure les relais de la fable, et celle-ci ne se déploie jamais (cela même dans les films à structure « *théâtrale* ») selon des perspectives dramatiques, encore moins romanesques, mais se déroule monodiquement, suivant une ligne continue dont les courbes, les boucles, les volutes, les paraphes, puis soudain les traits foudroyants ne rompent jamais le fil : telle ces dessins faits sans lever la main, à la façon d'Hokusaï, qu'il affectionnait. Or, Cocteau dessine toujours : voyez son écriture.



Les Enfants terribles, 1950 (Renée Cosima, Nicole Stéphane)

Le conteur sait où il va, où il veut nous conduire : pas de doute sur le dénouement ni sur la morale, inscrits en filigrane dès la première parole, et dont l'auditeur est déjà complice. D'où vient cette assurance, qui autorise tous les écarts : à l'issue, raccourci joignant aussitôt le droit chemin (ici, la chanson au piano de Melvyn, ou la démonstration d'Annabel dans le salon du couturier : dessins en marge, mais il n'y a pas de marge). Chaque moment du récit, libéré des lois traditionnelles de la « gravité », n'a plus de comptes à rendre qu'à lui-même, et à cette part du singulier à laquelle il s'est voué, sans souci apparent du précédent ni du suivant ; chaque épisode, ou chaque plan, est *joué* à fond, au maximum de la mise, comme à tout-va, et pour lui seul ; chaque cellule est *calligraphie,* mais du coup de pinceau instantané et sans retouches des moines zénistes. C'est-à-dire, l'invention obligée : école de liberté, et l'on voit assez comment *Les Enfants,* aboutissement de l'écriture cinématographique de J.C., toujours plus rompue et zigzagante, est, après Renoir, avant Ophuls, le seul exemple pour le cinéma français de cette aventureuse manipulation de la caméra et de la moritone des dernières années.

Ecole de sévérité : il faut, pour inventer, être inventeur ; et que le fil ne se rompe pas. Pour emprunter à la musique son vocabulaire, l'athématisme, la suspension de la tonalité, loin de compromettre la « grande forme », lui donnent ici force et élan, par un système équilibré de ruptures. « Informel », mais la *forme* y est à son maximum : organique, tirant d'elle-même et de son propre déroulement les lois qui la déterminent ; improvisation surveillée, dont le cours, parallèle à la voix du poète, la contrepointe en miroir ? main gauche et main droite du musicien ?

Faux mariage, trompeuses symétries : ce n'est pas l'accord, mais le désaccord qui commande. La voix dénonce l'image ; les choses dénoncent la parole. Alors, à la face du manipulateur, l'énigme éclate : c'est que, s'il filme, c'est en désespoir de parler ; mais en désespoir de filmer, il lui faut parler de nouveau ; espérant, par ce jeu de balancier,

cet incessant va-et-vient, au cœur de la faille et du « creux vacant » qu'ils ouvrent, pouvoir inscrire enfin non cette vérité, du moins cette absence et ce néant qui sont la vérité d'une boule de neige fondue (mais qui a blessé), d'une boule de poison avalée (mais qui a tué), d'un poète évanoui (mais qui nous laisse les signes de son *acte*).

Jacques RIVETTE.

LE TESTAMENT D'ORPHEE :

Le Testament d'Orphée se présente trente ans après comme un remake du *Sang d'un poète,* le même essai revu et corrigé sur la création poétique.

Sans contestation possible la plus belle scène du *Testament,* la plus « heureuse », est celle de la rencontre du poète avec Œdipe (Jean Marais).

Mais je préfère m'attacher à la description de trois courtes scènes qui se suivent dans le dernier quart d'heure du film et qui montrent que Jean Cocteau, comme tous les grands cinéastes, a pratiqué la mise en scène d'une manière complète et en se procurant à lui-même les satisfactions sans lesquelles il n'est pas de bons films. La mise en scène devient la critique du scénario et le montage celle de la mise en scène.

***

PREMIER EXEMPLE : « LA RENCONTRE AVEC MOI-MEME ».

« *Je rencontre le personnage qu'on a fabriqué de moi et ce personnage me regarde seulement quand je tourne le dos. Je m'en plains à mon fils adoptif et celui-ci se moque un peu de moi.*

Cégeste : *Vous avez assez crié partout que, si vous le rencontriez, vous ne voudriez même pas lui serrer la main.*



Le poète : *Il me hait.*

Cégeste : *Il n'a aucune raison de vous aimer. On l'a suffisamment insulté et rossé à votre place...*

Le poète : *Je le tuerai.* »

Cette belle scène de la rencontre du poète avec son double constitue, selon Cocteau lui-même, la « charnière » du film, son « épine dorsale ».

Prévue d'abord pour être tournée en extérieurs sur le chemin de ronde de Villefranche, elle a été transportée, pour des raisons météorologiques, sous les voûtes de la rue Obscure, dans la même ville.

Nous avons ici l'exemple d'une scène dont l'invention a probablement été grisante. L'idée est forte et belle. Qu'elle se présente à l'esprit du cinéaste, un an, six mois ou une semaine avant le premier tour de manivelle, elle apporte une grande satisfaction d'avant tournage.

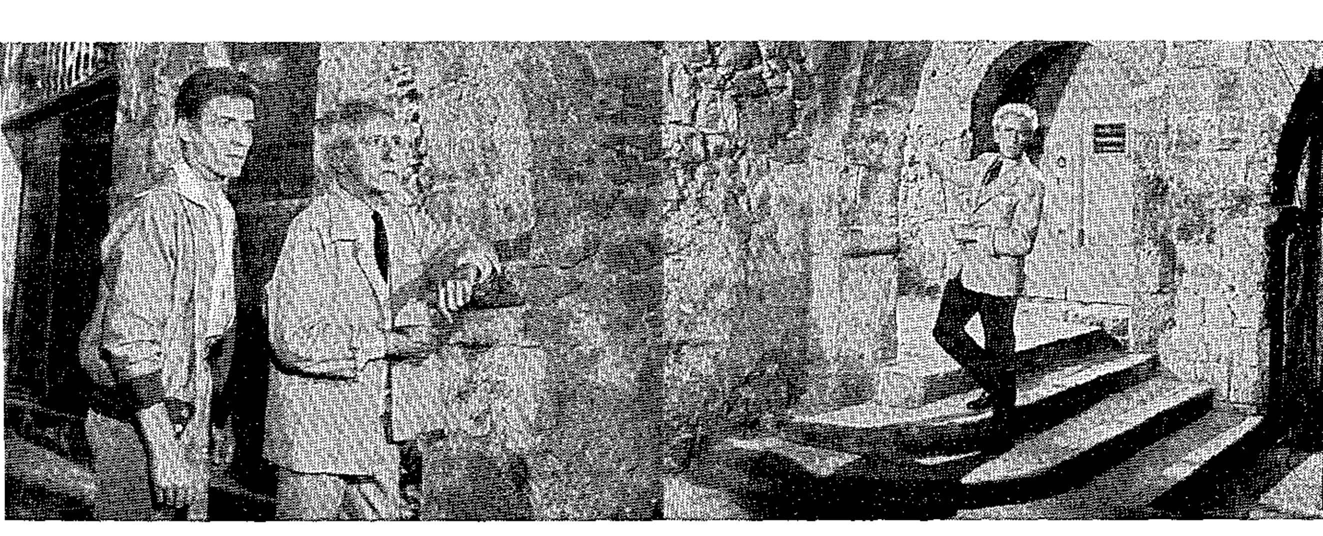
Ensuite, dans la réalité concrète et quotidienne du tournage, une idée de ce genre se révèle peu agréable à tourner. Seul le résultat comptera. Il faut découper suffisamment pour préserver la lisibilité de l'intention, ne pas se foutre dedans avec les arrêts des personnages dans leur marche, les arrêts du travelling et les directions de regards. Il faut, à Jean Cocteau, troquer ses vêtements contre ceux de sa doublure-sosie (en l'occurrence, un ingénieur de la météo, M. Bellœil). Bref, c'est du travail tout à la fois ingrat et laborieux.

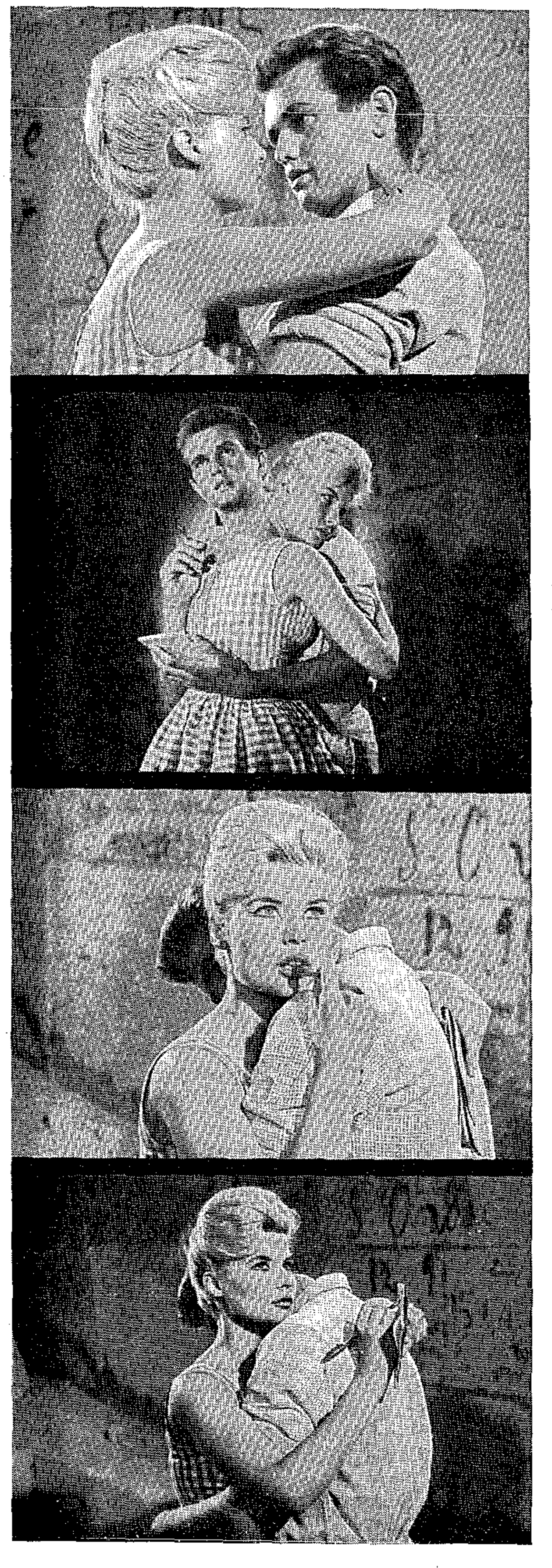
Dans le tournage d'une telle scène, l'improvisation n'a aucun rôle à jouer, le hasard ne doit pas montrer le bout de l'oreille, il s'agit seulement de filmer les six ou huit plans prévus de la manière la plus claire et la plus nette possible.

Nous sommes ici dans le cinéma de l'efficacité, dans le cinéma hitchcockien, celui de l'exécution impeccable d'idées visuelles construites sur une succession d'images prévues et quasiment dessinées. On peut très bien imaginer, en effet, Hitchcock tournant cette scène de la « Rencontre avec le double » à la faveur, par exemple, d'un scénario d'espionnage sur une histoire de sosies.

Le moment heureux pour Cocteau, ce n'est pas ici celui du tournage, c'est celui qui a vu naître l'idée : tiens, je vais tourner une scène au cours de laquelle le poète se rencontrera lui-même.

Littérairement, cette idée n'aurait aucun intérêt. Plastiquement oui, elle fait d'ailleurs penser à des toiles de Dali mais, avant tout, c'est une grande idée de cinéma. Son accomplissement sur l'écran restitue la joie du moment où naquit l'invention et sa beauté est un dédommagement à l'ingratitude du tournage.





DEUXIEME EXEMPLE : « LES AMOUREUX INTELLECTUELS ».

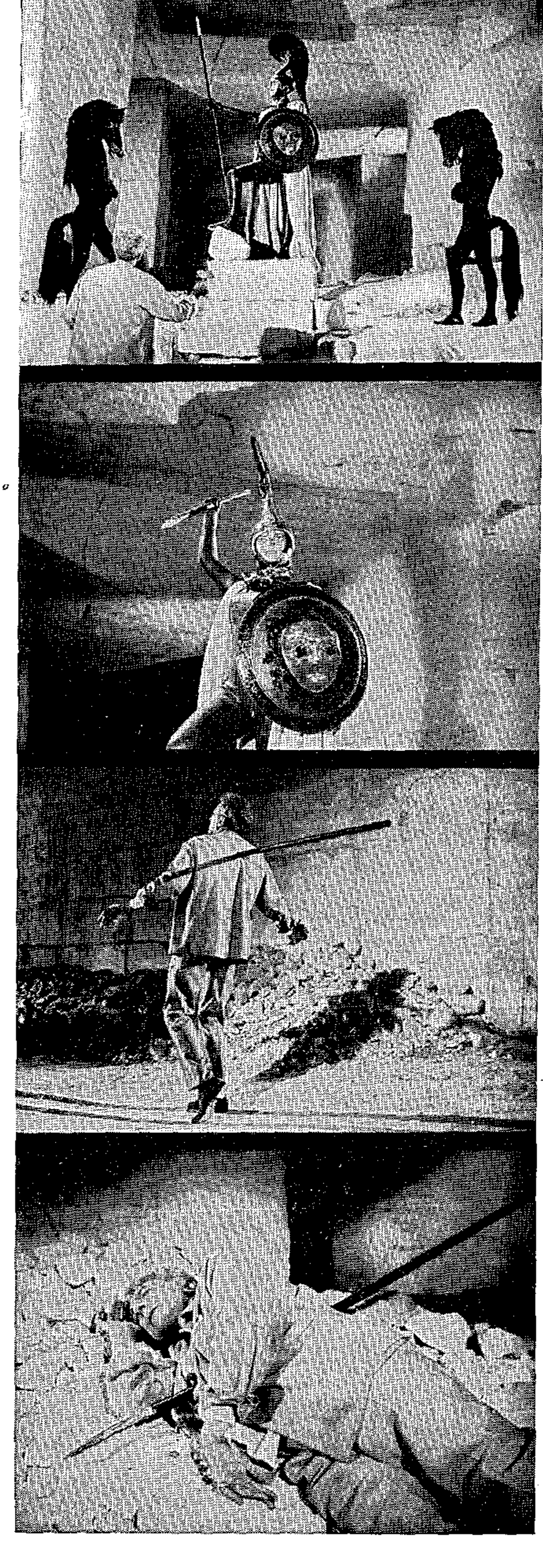
« Plan rapproché du poète et de Cégeste. On voit ce qu'ils voient : un jeune couple d'amoureux enlacés. Chacun note ses impressions sur un cahier dans le dos de l'autre. »

Voici encore une belle idée, dont l'intérêt n'est pas évident si on la formule avec des mots. Au contraire de la scène précédente, celle-ci est exaltante à *filmer* car, *pendant* le tournage, elle pourra s'améliorer de 1 à 10.

Il y a d'abord le choix du couple qui rendra l'idée plus savoureuse, ensuite la mise en place des deux comédiens et, enfin, les petits gestes, les *mimiques* qui ajoutent à l'humour.

Ici encore, la lisibilité de l'idée est essentielle, mais cette fois elle sera obtenue moins par le rapport des plans entre eux que par leur agencement individuel. La *clarté* et la *netteté* de cette idée sont vérifiables sur-le-champ, et non pas la semaine prochaine sur la moritone.

Voilà encore une idée plastique, *mais qui* ne doit rien à la peinture. Elle évoque un dessin humoristique à cause de la vivacité du trait et de l'aspect satirique de l'idée. Dans ses grands jours, Frank Tashlin fait mouche dans le même ordre d'idées, dans ce cinéma qui est d'abord celui de Jean Renoir, celui de la *jubilation*. Dans cette sorte de cinéma, la première répétition est toujours vaseuse, à partir de la cinquième cela se précise, cela s'épure et, en même temps, cela acquiert de la densité, toute l'équipe, autour du cinéaste, suit le travail, y participe et le comprend, l'improvisation s'installe *royalement*, l'ensemble s'achemine vers le plus vif, vers le plus vivant.



TROISIEME EXEMPLE : « LA MORT DU POETE ».

« Minerve a refusé la fleur d'hibiscus ressuscitée que lui offrait le poète. Il recule : « Je m'excuse... je... Je m'excuse... » A peine s'est-il éloigné que Minerve brandit sa lance et la jette. Plan du poète en marche. La lance se plante dans son dos, entre ses épaules.

Plan de face. La lance a traversé le corps du poète et lui sort par la poitrine. Il y porte ses mains et tombe à genoux, puis couché sur le côté, en murmurant plusieurs fois de suite : « Quelle horreur... quelle horreur... quelle horreur... »

Il n'y a pas à discuter l'idée de cette scène qui s'imposait en même temps que l'idée du film tout entier. A la fin du *Testament d'Orphée,* il est nécessaire que coule encore le sang du poète.

Scène ingrate à tourner, la plus ingrate du film. Le harnachement de Minerve d'abord, inspiré par la tenue caoutchoutée des hommes-grenouilles, ce ne fut pas une petite affaire. Ensuite, le trucage de la lance. Il s'agit d'un javelot en papier roulé, pesant soixante grammes. Il est composé de deux tubes coulissant l'un dans l'autre de manière à pouvoir se raccourcir de quarante centimètres quand il atteindra la cible, c'est-à-dire le dos de Jean Cocteau, lui-même protégé par un morceau de contreplaqué dissimulé sous sa veste. Le javelot sera propulsé par son inventeur, M. Durin.

Le tournage s'éternise, heures supplémentaires, nervosité de l'équipe, émotions. Au bout de ce tournage, il y a la réussite des plans prévus, mais pas de satisfaction véritable, car au terme d'une scène de ce genre, le trucage donne au cinéaste une mauvaise conscience, en tout cas un doute : est-ce que cela fera sérieux ou est-ce que cela fera dérisoire ?

L'idée géniale de cette scène, c'est l'apport du son. Le décollage d'un « jet » accompagnera le jet du javelot et, ainsi, le poète décollera de la vie dans le fracas inhumain que tout le monde connaît.

Je ne prétends pas que l'idée de ce bruitage est venue après coup, au contraire. Cocteau, toujours comme les *grands cinéastes*, savait que les idées ne se suffisent jamais à elles-mêmes, qu'il faut aussi les imposer, parfois les amener et penser au public toujours. C'est pourquoi, juste avant que le poète ne pénètre dans la salle de Minerve, on entend la voix d'une hôtesse de l'air : « *Vous êtes priés d'attacher vos ceintures et d'éteindre vos cigarettes.* » Grâce à quoi, l'idée aviatrice est déjà là présente en nous et, si j'ose dire, dans l'air.

Alors, puisqu'il s'agit ici des satisfactions qu'il est bon d'éprouver *quand on tourne* des films, dans cette scène de la mort du poète, le grand moment de joie du cinéaste a eu lieu, selon moi, dans la salle de montage lorsque Jean Cocteau a pu voir sur la moritone le jet de la lance accompagné du fracas. La qualité de cette alliance d'un son et d'une image a dû faire disparaître ses doutes sur la force émotionnelle de la scène. Il devait être content ; il le pouvait, il le devait et je crois qu'il l'était.

François TRUFFAUT.

Si j'ai retiré le jeu, ce n'est pas par amertume. C'est parce que Testament n'est pas une farce et ne peut être ratifié que par la mort.

Je t'embrasse

Jean Cocteau



JACQUES
RIVETTE
et
FRANÇOIS
WEYERGANS

ENTRETIEN AVEC PIERRE BOULEZ

Musique et cinéma : longtemps, les CAHIERS ont envisagé de publier, sur ce sujet, un ensemble de textes qui l'abordent sous ses divers aspects; en voici les premiers éléments (mais nous y reviendrons).

Et plutôt que débuter par la musique-de-film, et ses contingences, pourquoi ne pas interroger, d'abord, le Musicien : donc, Pierre Boulez — qui a bien voulu nous entretenir.

Dans ces propos, il sera plus souvent question, semble-t-il, de musique que de cinéma. Semble-t-il : le fait que tout ce qu'un artiste peut dire de son art, dans ses diverses manifestations, soit vrai, aussi, pour le tout de l'art (ou tout art en particulier), rarement ce fait nous semble avoir reçu plus éclatante confirmation; il est peu des propos que tient ici Boulez — sur la composition, l'interprétation, l'examen critique, les rapports de l'œuvre et du public, ou des générations, etc. — qui ne puissent être contresignés par le cinéaste : musique et cinéma, c'est donc ici, plus que de leurs rapports, de leurs affinités et correspondances qu'il s'agira.

Cet entretien, précisons-le, eut lieu en juin 1963 (depuis, comme on sait, « Wozzeck » a été créé au Théâtre National de l'Opéra), quelques jours après un concert Strawinsky dirigé par Boulez, dont nous avions pu suivre les répétitions. D'où notre première question.



— Un fait nous a surpris au cours de vos répétitions : vous avez commencé celles-ci par le final du « Sacre du printemps », et vous avez poursuivi en remontant peu à peu, jusqu'aux premières mesures de l'introduction.

— Pour une raison très simple : en ce qui concerne « Le Sacre », la fin est beaucoup plus difficile que le début ; en général, si l'on répète à partir du commencement, on est affolé quand on arrive à la dernière partie, on s'aperçoit qu'on n'a plus le temps d'étudier celle-ci comme il le faudrait.

Je fais toujours l'inverse : je travaille en premier les pages compliquées, et après, je peux passer aux plus faciles. Je commence par détailler les œuvres analytiquement, c'est-à-dire en fonction des éléments qui se ressemblent, ou se répètent ; je décortique la partition sans dire ouvertement qu'il s'agit d'une analyse. Je prends les passages similaires ; l'un d'entre eux étant « démonté », tous les autres le sont ; il suffit alors de recomposer le tout, les détails s'y intègrent naturellement.

En outre, il existe des erreurs traditionnelles : dans la « Danse sacrale », par exemple, des passages sont joués par les cordes en contradiction avec la notation parce que cela donne une assurance rythmique immédiate ; je commence précisément par de tels passages pour éviter les contestations et les affolements de dernière minute. Je conçois l'ensemble de mes répétitions suivant un plan très précis, comme un chef de gare, si vous voulez... Lorsqu'il m'arrive un retard, je m'en rends compte et peux le rattraper.

— Comme le metteur en scène avec son plan de travail...

— Exactement ; je crois que bien des musiciens ne s'en préoccupent pas assez. Remarquez, cela dépend des personnalités : le contraire peut donner de bons résultats avec ceux qui aiment improviser et se sentent incapables d'organiser ; ils risquent de forcer leur nature en essayant de créer un cadre qui les mettrait mal à l'aise et les étoufferait. Je reste tout de même persuadé que l'organisation a un rendement supérieur. On parle toujours du « génie de l'improvisation », du « miracle du dernier moment », clichés douteux ; je préfère que le « génie de l'improvisation » se greffe sur un plan organisé ! Si vous avancez à partir de rien...

Je suppose que, dans le tournage, on se heurte au même problème : s'hypnotiser sur la réalisation impeccable de certaines séquences difficiles et y passer beaucoup plus de temps que prévu. Quand j'ai répété récemment « A Sermon, a Narrative and a Prayer », je pensais que nous en viendrions à bout assez rapidement ; cela n'a pas été le cas : il m'a donc fallu réviser mon emploi du temps en fonction de cette surprise dans mes prévisions.

— Qu'est-ce qui vous a surpris ?

— Le manque de précision lorsqu'on joue la musique contemporaine. Des musiciens me l'ont dit : quand on doit exécuter la musique contemporaine avec certains chefs, on déchiffre une fois, puis on rectifie grosso modo : « Ici, un peu plus fort ; ici, un peu plus vite » ; mais on étudie rarement la partition dans ses détails ; on s'habitue, ainsi, à des lectures floues. Pourtant, les musiciens préfèrent le travail précis ; ils ont été surpris — agréablement, je pense... — que je veuille vraiment entendre les indications que je donne.

Sans vouloir médire, bien des chefs, lorsqu'ils dirigent la musique contemporaine, n'entendent absolument rien, mais rien : c'est le pataugeage le plus complet. La musique contemporaine souffre du fait qu'il y a peu de compétence, et pas de compétition ; on a souvent cette impression, finalement vraie, que la plupart ne jettent leur dévolu sur la musique contemporaine qu'après avoir été refoulés de la musique « classique » ; vulgairement dit, ils n'ont pu faire carrière, alors ils cherchent un point de chute. Je préfère les chefs d'orchestre qui manifestent leurs dons exclusivement dans le répertoire et ne s'aventurent pas dans le domaine contemporain ; leur prudence est gage de sécurité ! J'ai peu de goût, en effet, pour les compétences distordues. Cela ne signifie pas pour autant que j'apprécie ce type de chefs qui, dévoués à la musique classique, ou romantique, allant au plus jusqu'à Ravel et Prokofiev, proclament : « Je n'aime pas l' « autre » musique : c'est une musique mauvaise, donc je ne la dirige pas. » En bons renards, ils la trouvent mauvaise parce qu'ils se sentent peu aptes à la diriger. Quoi qu'il en soit, j'estime davantage les spécialistes du répertoire, en dépit de leur esprit rétrograde, que ces irresponsables qui annihilent la musique contemporaine par leurs déplorables exécutions.

— C'est la phrase célèbre de Schönberg : « Ma musique n'est pas moderne, elle est mal jouée. »



Et puisque cet entretien est, tout compte fait, malaisément illustrable, nous l'imagerons par quelques films dont la structure visuelle (et, ici, musicale) nous semble n'être pas sans affinités avec l'œuvre de Boulez : *Ugetsu Monogatari*, de Kenji Mizoguchi (et Hayasaka Fumio)

— Elle n'est que trop vraie ! L'extravagant, c'est qu'arriver devant les musiciens avec des idées précises sur l'exécution, entendre, aboutir à ce que l'on désire, tout cela paraisse l'exception ; alors que l'exception devrait être l'incapacité de réaliser les partitions...

— *Vous avez eu, semblait-il, quelques ennuis avec les chœurs ; par mauvaise volonté ?*

— Pas du tout. Les chœurs étaient ravis de travailler, mais il est exclu de susciter en quatre jours une méthode, de pallier une éducation inexistante. En fin de compte, les interprètes ne sont pas heureux ; ils ont toujours un amour-propre certain, un désir de bien faire, même si, tout d'abord, il y a de la réticence. J'ai très rarement trouvé des gens totalement butés, irrémédiablement obstinés.

Du reste, les œuvres convainquent plus ou moins le public dans la mesure où les musiciens jouent ou non d'une façon persuasive ; le premier problème n'est pas convaincre le public, c'est persuader les musiciens de la qualité de ce qu'ils doivent jouer, même si leur opinion personnelle n'est pas déterminée. A partir de là, on tombe vraiment dans l'irrationnel ; il s'établit une communication de collectivité restreinte à collectivité générale : si l'une agit avec persuasion, l'autre réagit avec plus de compréhension. A un certain stade, la volonté fait même passer l'esthétique.

Il y a également une évolution, une transformation du goût chez les musiciens. Par exemple, il y a dix ans, au Domaine Musical, certains exécutants faisaient leur travail sans enthousiasme véritable. Peu à peu ils ont cru à ce qu'ils faisaient, ils jouent maintenant avec conviction et entraînent la conviction des autres. Il y a une force absolue de la conviction : c'est cela le plus important. Plus important que d'instruire le public, par des conférences par exemple. La musique, et tous les autres arts, n'ont pas tellement besoin d'être expliqués, sinon pour les professionnels. En fait, leur but est de présenter des objets. Mon premier projet a été d'offrir à la réflexion des objets musicaux ; les explications ne viennent qu'après, si on en a le temps. La première année de notre installation à l'Odéon,

j'avais entrepris une série de causeries explicatives, le dimanche matin, mais j'ai dû les abandonner, faute de temps ; je n'en ai pas été spécialement navré, tandis que, si je devais abandonner les concerts, je le serais vraiment. Pénétrer les principes, c'est intéressant en soi, mais moins que d'être mis en face de l'œuvre.

Si, physiquement, j'aime beaucoup diriger, car c'est un contact très direct avec l'univers sonore, je n'aime guère enseigner ; j'ai eu de très bons élèves, je ne me sens pas pour autant pédagogue. Dans tout l'enseignement, on a l'impression très nette qu'un « bon sujet » démarrera tout seul. En revanche, celui qui n'est pas doué peut passer des années dans un cours sans jamais évoluer. Il y a, bien sûr, un vocabulaire de base. Pour parler, on est bien obligé d'apprendre la grammaire ; une fois qu'elle est apprise, c'est la réflexion personnelle qui compte. On entend une œuvre, puis on l'analyse suivant la façon dont on peut la recevoir. Le meilleur analyste est celui qui tire la couverture à soi : il tire *sa* couverture. Ce n'est pas assez de démontrer l'imagination du créateur : une analyse n'est bonne que si elle prouve l'imagination de l'analyste ; sinon, il y a exercice de pure dialectique ou simple compte rendu ; on verse ainsi dans l'académisme.

Ce qui peut m'intéresser dans le professorat ? Garder le contact avec les générations plus jeunes, qui ne voient plus du tout les problèmes comme je les ai vus au même âge. Ce n'est pas une question de don, c'est une question d'historicité : ceux qui ont vingt ans maintenant, quelles que soient leurs qualités individuelles, ne réfléchissent pas sur la musique comme je le faisais moi-même. Ce qui, pour nous, je veux dire ceux de ma génération, posait des problèmes, est pour eux complètement assimilé ; mais ils se trouvent devant de nouveaux problèmes : ceux que nous avons posés et que nous avons été obligés de résoudre ; ils sont contraints d'aller plus loin. Nous aussi, du reste ; mais nous, nous avons déjà une certaine vitesse acquise, qu'ils n'ont pas ; il en est de même pour toute génération.

— *Quand vous dirigez une œuvre qui n'est pas de vous, considérez-vous qu'il y a un absolu de cette œuvre, que vous essayez de réaliser, ou en donnez-vous une « interprétation » ?*

— Il y a toujours un absolu des œuvres : elles ont une réalité indépendante de vous, même en l'analyse ; ceci posé, je les joue comme je voudrais les entendre. Ces œuvres *ont, pour moi, une certaine signification*, que je tâche de rendre évidente. Par exemple, quand j'interprète les « Cantates » de Webern, je cherche à rendre sensible le point de vue poétique, généralement trop ignoré. L'œuvre de Webern est interprétée, le plus souvent, avec trop de sécheresse. Dans la musique de Webern, parfaitement élaborée, il reste primordial de mettre en valeur la poésie, une poésie très naïve. Le cas de Webern : un naïf, un « émerveillé », qui a un sens prodigieux de *la construction. Il y a chez* lui un romantisme agreste, voisin de ces petites églises baroques de village, autrichiennes ou bavaroises : un baroque simplifié, où toutes les lignes sont essentielles.

Webern était attiré par Goethe ; il a utilisé les poèmes de Hildegard Jone, Goethe de *remplacement, parce* qu'il voulait une matière qu'il puisse remanier. Je regrette beaucoup qu'il n'ait pas continué à composer sur les textes de Trakl, ce très grand poète. Récemment, j'ai lu Emily Dickinson : le poète qui lui aurait convenu ; elle a exactement le même genre de personnalité que Webern : une vision métaphysique à partir de choses extrêmement simples. Elle a aussi le défaut de Webern : sa poésie reste enfermée dans une architecture qui ne peut *s'épandre, qui reste repliée sur* elle-même, sans grandes possibilités d'évolution. Dans un certain sens, Berg est plus intéressant ; il a une vision de la forme plus générale. On pourrait comparer ce dernier à Lautréamont ; chez Lautréamont comme chez Berg, la poétique part dans tous les sens, draine, charrie nombre d'apports hétéroclites dans un mouvement tumultueux.

— *Et comment, donc, voyez-vous « Wozzeck », sur le plan de la pure mise en scène ?*

— Berg avait des idées très précises sur ce qu'il voulait voir sur scène, sur la correspondance des gestes avec sa musique, par exemple. A mon avis, la mise en scène doit refléter exactement la forme de la musique. Ainsi, la première scène du deuxième acte est une forme sonate : le premier thème de *la sonate est lié au personnage de* Marie, la transition est la représentation de l'enfant, le second thème est le rapport de Marie avec l'enfant ; tout est indiqué, très précisément, dans la musique, par les relations thématiques. On devrait rendre cela, non seulement par les places qu'occupent les personnages, mais par les éclairages. A la fin de la scène, vient l'interlude, qui est la reprise, comme dans une sonate classique, des premier et second thèmes avec la transition. Il *faudrait donc* retrouver à ce moment-là, sur la scène, *toute la mise en place*, mais sans les personnages, simplement rappelée par les éclairages. Si les projecteurs éclairent à nouveau la place





où se trouvait Marie, puis le siège de l'enfant, puis l'escalier où Wozzeck a fait son entrée, on retrouve visuellement toute la scène avec absence de personnages comme il y a alors musique avec absence de mots. C'est ainsi que je vois les interludes, sinon ils apparaîtront toujours comme des morceaux qu'on a dû intercaler pour permettre de changer le décor. Il faut absolument qu'ils soient *écoutés*, or, dès que les spectateurs ne voient plus rien, ils parlent. Ce deuxième acte est fait sur le plan d'une symphonie ; en rompre visuellement la continuité supprimerait sa raison d'être, structurellement parlant.

En fait, dans « Wozzeck », l' « ouverture » est placée avant la dernière scène, c'est presque une postface. On devrait alors agir comme au concert : rallumer à moitié la salle, et éclairer l'orchestre pour qu'on puisse voir les instruments ; l'orchestre deviendrait, à ce moment-là, le personnage.

De même, dans certaines scènes, où l'on ne trouve pas de la musique originale, mais des « collages » : des rappels de thèmes, et même de situations entières, il faudrait reconstituer visuellement l'atmosphère de la première apparition du thème. La mise en scène doit véritablement s'incorporer à la forme musicale.

Berg était évidemment influencé par le théâtre de son époque, dont certains côtés ont vieilli ; par exemple, la noyade de Wozzeck, il la voulait réaliste, avec l'eau qui s'agite et s'apaise peu à peu ; nous montrerons seulement une silhouette qui disparaît, non tant dans l'eau que parmi les joncs, comme dans un brouillard ; Wozzeck se perd dans l'absence d'existence autant qu'il se « noie ». Pour le meurtre de Marie, il y aura un geste très rapide ; là, je regrette un peu le texte de Büchner, où Wozzeck est le boucher qui s'acharne. Berg a eu peur, certaines fois, de suivre Büchner (il est vrai qu'il a aussi ajouté quelques très beaux jeux de scène de son invention). « Wozzeck » est un des rares opéras où l'on est satisfait par le texte, qui est d'une beauté extraordinaire. L'histoire de Wozzeck est un fait divers, ce pourrait être du Puccini, mais, justement, il y a une dimension autre ; chaque personnage est halluciné de son côté, chacun va parallèlement dans sa folie.

Pensant à ce travail pour « Wozzeck », j'ai vu trois opéras cette année : « Pelléas et Mélisande », « Cosi fan tutte » et « Tristan ». « Pelléas » était le plus décevant : le duo d'amour entre Pelléas et Mélisande n'a de prolongement que l'érotisme de la chevelure. Sujet que Mallarmé a traité avec une autre envergure ! Quant à « Tristan », toute accusation de grandiloquence écartée, la scène centrale entre Tristan et Isolde contient tout le prolongement de la nuit, de la mort, et la voix de Branguene qui intervient du fond de la scène m'apparaît comme une métamorphose, une transsubstantiation de la réunion impossible entre eux deux... On y trouve cette *dimension*, qui manque cruellement à l'amour de Pelléas et Mélisande.

— *Vous-même, êtes-vous tenté d'écrire un opéra ?*

— Oui. Je refuse l'opéra tel qu'il est conçu actuellement. Je ne refuse pas l'alliance du texte et de la musique ; je la conçois sous un autre angle. Dans une œuvre de concert, on n'a pas à « comprendre » le mot à mot, parce que la musique est toujours une réflexion sur un texte, supposé connu. Si vous voulez vraiment en prendre connaissance, il faut le lire. Les grandes œuvres des époques classiques traitent souvent des textes assimilés. Si l'on chante « Kyrie eleison », on en connaît le sens général ; on peut, de même, faire deux cents vocalises sur « Amen », des doubles fugues, etc. ; on se moque complètement du mot, puisqu'on en sait la teneur.

Je voudrais — c'est un projet très vague — faire un théâtre en musique, totalement neuf dans le rapport entre musique et texte. Il y a là une question d'information, pour prendre le vocabulaire actuel : si vous avez besoin d'information sur l'action scénique, la musique doit simplement supporter l'information, c'est une onde porteuse. Au contraire, quand vous réfléchissez sur la situation, c'est alors le verbe qui est l'onde porteuse de la musique ; et plus grande est la part de la musique, plus vous atteignez le niveau de la réflexion *sur un état de fait, moins le texte a besoin d'être compréhensible.*

Ce qui m'a le plus violemment frappé ces derniers temps, c'est le théâtre de Genet, parce qu'il laisse la porte ouverte à une dimension différente de la sienne. Dans le théâtre de Beckett, c'est le mot qui est important ; on attend quelque chose, on attend que la parole sorte, comme quand on presse un tube de dentifrice trop sec, qui a du mal à sortir. Chez Genet, l'imagination est visuelle : la représentation des « Nègres » est celle qui m'a le plus marqué dans le théâtre de ces dernières années ; Genet arrive là à dépasser son propre personnage, et atteint à une démultiplication très extraordinaire ; c'est dans un théâtre comme celui-là que j'imaginerais de m'intégrer.

Je connaissais bien la musique du théâtre japonais : le Nô. Puis j'ai pu assister à une représentation, et j'ai été *satisfait : je n'avais plus à chercher* d'argument pour ou contre, plus rien à dire. Pour « Les Nègres », c'était exactement la même impression.

L'imagination de Genet est extrêmement plastique, elle peut parfaitement laisser le champ libre à la musique ; son mot peut y être pris, on n'a plus besoin de le comprendre directement. Une scène d'imprécation, par exemple, on l'imagine mise en musique sans difficulté, alors que le théâtre de Beckett s'oppose à la musique (1) ; comme les poèmes de Michaux, d'ailleurs ; au contraire, ceux de Char l'attirent, la supportent. La seule fois où j'ai composé sur un poème de Michaux, j'ai dû l'intégrer en tant qu'objet parlé, il m'a été impossible d'en faire un objet chanté, car sa poésie refuse catégoriquement « la mise en note ». Il en va de même pour Rimbaud : je ne peux concevoir d'écrire, à partir de l'un de ses textes, une note de musique ; peut-être, à la rigueur, prendre une épigraphe. Ce sont des personnages accaparants : ils nous expulsent, ils ne permettent pas, à l'encontre des écrivains qui laissent une ouverture sur eux-mêmes, l'introduction d'une autre dimension.

— *Mallarmé, par exemple, qui est typiquement féminin...*

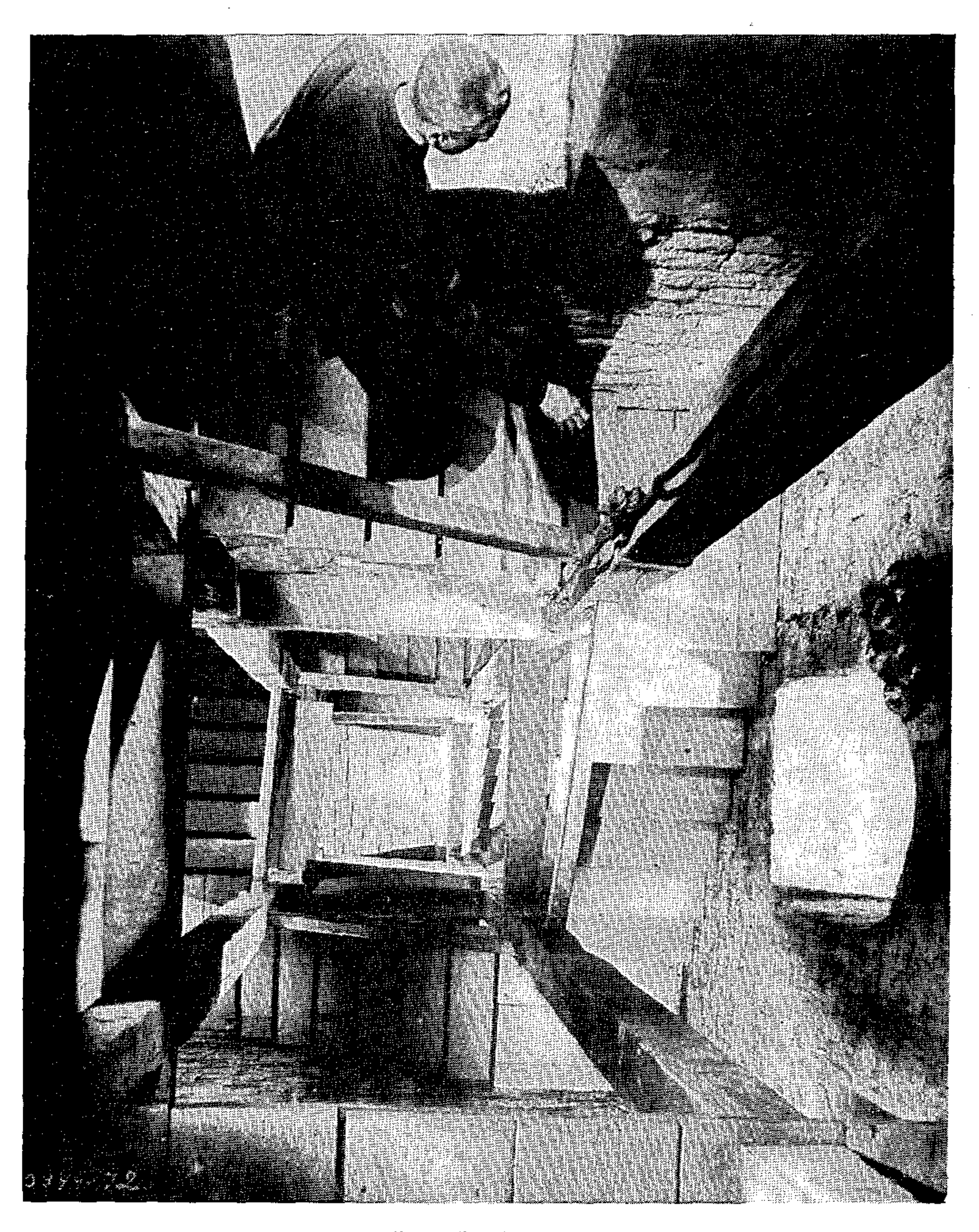
— Oui, mais on ne saurait dire si les derniers ne sont pas finalement les plus masculins ; songez au mythe de la naissance de Minerve, ou à « l'enfant d'une nuit d'Idumée », pour reprendre l'expression de Mallarmé.

— *Où en êtes-vous, depuis l'article de la « N.R.F. » il y a six ans, dans votre pensée sur la musique aléatoire ?*

— Je pense toujours que, plus on veut faire apparaître des événements imprévisibles, plus il faut les prévoir dans leur globalité. J'ai vu à quelles catastrophes ont abouti ceux qui n'y ont pas pris garde : le langage est alors complètement dévoré parce qu'il se produit des rencontres qui n'ont plus aucun intérêt, et pourquoi ne pas plutôt prévoir l'ensemble de ces rencontres ? Cela éviterait la destruction de la cohérence. De plus, les interprètes se mettent à faire du cliché ; ils ne sont pas compositeurs, il ne faut pas exiger d'eux une imagination de compositeur ; si on les contraint d'improviser, malgré eux, ils subissent le souvenir de l'œuvre qu'ils ont jouée il y a peu, qu'elle soit de Berio, de Stockhausen ou de moi, et s'y réfèrent : deux ou trois gestes qui reviennent sans cesse, des longues tenues, des notes précipitées à toute vitesse, ou des interruptions brusques — gestes automatiques, clichés contemporains, assommants.

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas du tout le hasard, ou la surprise du dernier moment (dont je me moque complètement, parce que, si j'ai affaire à un intermédiaire idiot, je n'obtiendrai qu'idioties), c'est la relativité de l'œuvre. Nous sommes entrés dans un univers de formes relatives, dans l'ère de la relativité de la forme. Il n'y a plus moyen de faire machine arrière. Il est possible de placer un objet fermé à l'intérieur de cet univers, mais tout à fait impossible de concevoir un univers fermé, keplérien, copernicien. Ne m'intéresse que ce qui ressemble à une liturgie ; en cela, l'Eglise se montre très rusée : comme elle ne peut pas renouveler totalement une cérémonie les trois cent soixante-cinq jours de l'année, elle a institué un commun et un propre. Actuellement, on trouve aussi cela dans la musique : un commun et des propres, mais le nombre des propres est limité. On a besoin d'une *Gestalt* très forte : à l'intérieur de

(1) Dans « Oh les beaux jours », la musique semble être *incorporée* au texte, par la composition elle-même autant que par la syntaxe. (P. B.)



Vertigo, d'Alfred Hitchcock





celle-ci, un événement peut intervenir au dernier moment sans la détériorer ou lui faire perdre son sens ; si la *Gestalt* ne s'impose pas, c'est l'ennui le plus irrémédiable.

Un exemple : vous êtes dans une grande gare, la foule passe, parle, vous entendez une sorte de bruit continu ; au bout de cinq minutes, vous en avez assez, et vous lisez votre journal. Mais si vous vous trouvez à l'extérieur des arènes pendant une corrida, par les seules montées de voix ou les silences de la foule, vous pouvez suivre la course ; or, il s'agit bien d'une forme aléatoire, au sens propre, c'est une forme déterminée, directionnelle. En revanche, entre deux courses, ce n'est qu'une foule qui remue, comme de l'eau, rien n'excite plus l'intérêt.

— Comment voyez-vous, dans cet univers de la relativité, les rapports entre l'œuvre et l'auditeur ?

— Comme des rapports très subtils entre le conscient et le subconscient : vous avez l'impression de connaître l'œuvre, mais, en fait, vous ne la reconnaissez que sous un autre aspect. Cette *reconnaissance peut être seulement rétrospective ;* l'entière conscience n'est acquise que par la suite, non dans l'instant même. (De toute façon, il est impossible de penser la musique en fonction d'une unique audition. Je déteste les *effets* précisément parce que, s'ils étonnent ou choquent la première fois, la seconde on les reconnaît déjà trop vite, la troisième ils éprouvent. Une musique est faite pour être entendue plusieurs fois : ce qui est trop voyant n'intéresse donc pas vraiment.) La musique classique avait réussi à entretenir cette surprise : *constater* que le plus court chemin d'un point à un autre est la ligne droite. Dans la musique contemporaine, on constate a posteriori que les rapports perçus au cours d'une « révolution permanente » étaient les plus nécessaires, les plus justes.

Il y a en musique tout un jeu très important sur la conscience de la forme ; par exemple, si je répète un élément marquant, je le répète de telle façon que son éclairage en soit complètement changé, que la morphologie de ses rapports extérieurs lui fasse prendre un sens nouveau, qu'on ne le reconnaisse pas en tant que tel, mais en tant qu'élément joignant deux corps différents.

— Il n'y a le plus souvent rien qui se ressemble plus que deux œuvres « aléatoires »...

— En effet ; et puis, ce n'est guère intelligent. Peut-être suis-je excessif, mais j'aime que l'intelligence ait son rôle. Je n'aime pas les œuvres bêtes, encore moins les œuvres « à côté » qui, ayant pris un point de départ exact, l'ont fait de façon si stupide qu'il se trouve complètement faussé.

Toutes ces questions de « jeu » m'ennuient ; elles ne sont pas drôles. Un acteur qui se *mettrait à jouer* du violon aurait de grandes chances d'être ridicule ; les musiciens, eux, ne sont pas des acteurs, ils sont là pour jouer d'un instrument, pas pour parler. Je suis pour les ouvriers spécialisés : un musicien qui se met à gesticuler — vocalement ou non — sur scène n'est pas insolite mais dérisoire.

Ceux qui se prennent pour de bons clowns ratent tout autant leur coup. Je préfère aller au cirque voir un clown qui soit un vrai clown. Ces simili-clowns « intellectuels » ne font pas rire, ils font pitié, parce qu'ils se dévoilent, et ce qu'ils dévoilent est fort peu de chose... rien de bien affriolant !

— Cette idée de l'aléatoire préoccupe beaucoup, semble-t-il, non seulement les musiciens, mais aussi bien les écrivains, et même certains cinéastes...

— Au théâtre aussi, on y pense : voyez l'exemple de Butor et de Pousseur. En ce qui me concerne, je conçois très bien une forme de théâtre où celui-ci *pivoterait*, selon un rituel, l'opération passant nécessairement par le jeu et ses meneurs.

Pour le cinéma, je ne vois pas... A part le fait d'intervertir les bobines, ce qui, dans le meilleur des cas, nous ramène à *Hellzapoppin*...

Ceci dit, je dois avouer mon manque de connaissance du cinéma de ces dernières années. Je suis beaucoup allé, entre 1947 et 1949, à la Cinémathèque de l'avenue de Messine. J'avais été frappé par les films russes de la grande époque, en particulier *Octobre*, que je préférais à tous les autres, et dont je me souviens encore avec beaucoup de précision. Je trouve *Le Potemkine* trop grandilcquent par endroits : admirable, bien sûr, mais un peu « grand opéra », une sorte de Verdi rouge, sans musique : certains morceaux de bravoure passent plus ou moins bien...

Un autre film, *Le Lys brisé*, m'avait paru extraordinaire ! Egalement tous les films de Dreyer, *Vampyr* surtout... *L'Espoir* est un des films que j'avais le plus aimé : le paysan dans l'avion, qui n'arrive plus à reconnaître son village, les rafales de mitrailleuse à travers les jalousies...

En tant que musicien, c'est *Octobre* qui m'avait le plus passionné, comme jeu de durées — ce que je n'ai plus jamais retrouvé dans un film depuis : cette science du temps et des coupures ou des superpositions d'images, même si elles relèvent d'un symbolisme un peu voyant...

— *Avez-vous vu les films de Resnais ?*

— Je n'ai vu que ses deux premiers courts métrages, *Van Gogh* et *Gauguin*... Depuis, je n'ai lu que des interviews, ici et là. Je ne connais donc Resnais et les autres jeunes cinéastes que d'après ce qu'ils déclarent, puisque je n'ai pas vu grand nombre de leurs films. Apparemment, Resnais semble dominer sa profession. Mais à côté, combien de feuilletonnistes médiocres thaumaturges, cependant qu'ils se repaissent de valeurs creuses et se complaisent dans la ganacherie la plus épuisée...

Le cinéma ne me paraît pas, en général, souffrir d'excès intellectuels ! Mais je n'ai aucune prétention à émettre une opinion autorisée puisque, je vous le rappelle, ma « culture cinématographique » est pleine de lacunes.

— *Vos rapports personnels avec le cinéma se bornent à la bande sonore de la* Symphonie mécanique *?*

— Oui... C'est le seul contact que j'ai eu avec le cinéma : cela m'a rendu prudent.

— *Et quelles conditions mettriez-vous à une éventuelle seconde expérience ?*

— Ce serait d'abord de participer à l'élaboration du film : je voudrais vérifier les méthodes de travail. Je n'accepterai jamais que l'on me dise : le film est fait, on attend la musique. Je déteste ce gâchis ; en fait, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, on a besoin d'un peu de mélasse : quelques fanfares pour réveiller l'attention, de petites pastilles s'accrochant aux moments poétiques, oniriques, furieux ou suaves ; le comble de « l'audace », ce sera une jam-session, mise en perce et en pièces. Quand l'œuvre ne se soutient pas d'elle-même, on essaye de la secourir par quelques béquilles hétéroclites. D'ailleurs la plupart des gens du spectacle ignorent incroyablement ce qu'est la musique ; quant à l'inculture musicale des critiques de théâtre ou de cinéma, c'est un gouffre, un abîme, une fosse marine !

— *Quels rapports concevez-vous donc entre la musique et le cinéma ?*

— D'abord, si un film n'a pas besoin de musique, qu'on n'en mette pas. Au cinéma, la musique ne me révèle rien, ne m'aide pas, elle m'agace par son inutilité, et sa nullité.

Ensuite, qu'on fasse venir le musicien au début, quand on décide la mise en place des éléments du film, quitte à vérifier honnêtement après réalisation si telle image appelle vraiment la musique ; il faudrait évidemment disposer d'un studio où l'on puisse faire le montage et composer la musique en même temps, non après coup.

Enfin, pour ne point dépendre de séances instrumentales « mises en boîte », la musique de film devrait être une musique non enregistrée, faite à l'aide de moyens artificiels. Si on introduit dans le film un instrument déformé par des procédés électro-acoustiques, ou de la musique purement électronique, on sent que cela répond à son objet. Puisque le son est transformé, autant qu'il le soit délibérément. Je ne crois à l'intégration profonde de la musique proprement instrumentale dans un film que s'il y a spectacle général, dont, sous une forme très simple, le « Christophe Colomb » de Claudel pourrait être un exemple.

J'aimerais, dans cet essai d'opéra que je veux tenter, faire jouer son rôle au cinéma, à cause de sa qualité de vision « artificielle », en contraste avec la vision « normale »; là, la musique instrumentale aurait son mot à dire, pour lier image virtuelle et image réelle, pour donner des perspectives mobiles. Ce qui m'intéresserait, ce serait un jeu dialectique entre la vision spécifique du cinéma, grossissante et qui choisit pour vous, et la vision du théâtre où *vous* choisissez.

— *Et, en dehors de ce théâtre musical, quels sont vos autres projets?*

— J'ai complété, tout à fait, le « Portrait de Mallarmé » : il y a maintenant deux pièces nouvelles, qui en remplacent deux de la version initiale. La première, pour piano, est devenue une grande pièce d'orchestre qui contient la prévision des autres; cela fait une progression moins voyante, plus raffinée; de même, l' « Improvisation I » a été reconçue pour trente musiciens, au lieu d'un tout petit groupe: une version « enrichie »...

Le « Portrait de Mallarmé » m'a posé des problèmes de jonction avec la littérature, j'ai dû beaucoup réfléchir là-dessus. Il me faut maintenant poursuivre dans une autre direction, *sans texte, sans aucune contrainte extérieure*: j'ai certains problèmes à résoudre avant de reprendre la littérature sous un autre biais. Aussi je travaille à une œuvre pour grand orchestre, une œuvre pour un petit groupe de musique de chambre et une œuvre pour un grand groupe de musique de chambre — ceci pour voir mes trois états, repasser toutes mes possibilités instrumentales. Après, je pourrai réemployer la vocalité.

— *Vous complétez aussi les « Structures »?*

— Oui, c'est une espèce de journal. J'ai deux journaux, l'un, pour piano seul, c'est ma « Troisième Sonate », où je fais des ajouts en fonction d'un plan prévu; l'autre, pour deux pianos, ces « Structures » que je construis par chapitres et qui sont vraiment comme un roman. J'ai été très influencé par l'idée du « Chat Murr » de Hoffmann, où il y a deux histoires qui se mélangent, celle du chat et celle de Kreisler; le chat, lui, écrit ses mémoires sur des buvards si bien que les deux histoires se superposent : sur l'une se greffent des traces de l'autre. Ainsi, les dernières « Structures » sont des « structures-buvards ».

Cet aspect singulier du romantisme allemand provient de « Jacques le fataliste », livre stupéfiant. J'ai un grand amour pour Diderot. Cet hiver, j'ai lu la correspondance; on y trouve parfois des phrases d'une surprenante *modernité*, quand il signale, par exemple, qu'au-delà d'un point apparent de certitude, toute vérité revient au doute et à la relativité — ceci, en plein « siècle des lumières »! C'est le grand homme du dix-huitième siècle!

— *Avez-vous souvent une idée de départ aussi précise que dans le cas de Hoffmann?*

— Certainement pas! Il existe autant de départs que d'œuvres : quelquefois, on a une idée d'ensemble très précise de la structure, et le travail consiste à faire en sorte que cette structure n'apparaisse pas décharnée, et s'articule bien; d'autres fois, on a seulement l'idée d'une atmosphère, et la recherche de cette atmosphère oblige à préciser les moyens.

— *Pour « Le Marteau sans maître », vous êtes parti du texte de Char?*

— Oui, de « L'Artisanat furieux » : c'était une pièce chantée. L'idée d'inscrire cette pièce *chantée dans un ensemble plus vaste* n'est venue qu'après; j'ai alors croisé tous les éléments. J'éprouve une prédilection pour l'œuvre-labyrinthe, où l'on peut choisir son circuit; là, j'ai construit le labyrinthe en dissociant les pièces de départ et en organisant mon propre parcours; si je l'écrivais maintenant, il y aurait plusieurs parcours possibles, mais j'en étais au départ d'une idée.

Dans ces œuvres à parcours multiples, il n'en est pas un qui soit meilleur qu'un autre; tout est prévu dans une *Gestalt* globale où des solutions diverses vous sont proposées; une solution peut vous plaire davantage, pour *telles combinaison sonore ou perspective* formelle, mais elle n'est pas meilleure; simplement, vous, vous la préférez.

— *Pendant les répétitions des « Symphonies pour instruments à vent », vous insistiez auprès des musiciens pour qu'ils donnent un son « droit »...*

— Absolument; l'œuvre existe en elle-même, pourquoi la surcharger? Strawinsky a fait là, en musique, un montage sans fondus-enchaînés de séquences indépendantes, un *montage cut d'éléments de cinq à six catégories* différentes; c'est une œuvre importante, non seulement dans sa production, mais dans la pensée musicale de notre temps. Du reste, il l'a intitulée « Symphonies », au pluriel, c'est assez dire que ce n'est pas un développement qui se poursuit, mais des développements indépendants qui se montent. C'est ce que j'appelle la technique du *collage*, dans le sens Braque ou Picasso (j'ai toujours trouvé

les collages surréalistes un peu blafards, très aléatoires...) C'est aussi, d'une autre façon, la technique des fonds dans de nombreux tableaux de Klee, où apparaît comme un montage en profondeur d'éléments superposés, mais non fondus. Voilà l'intérêt du collage, non point cet insolite à main courante qui, la première fois, provoque — raccole, plutôt — et que l'on a tôt fait de retrouver dans n'importe quelle arrière-boutique.

Le « dégradable » envahit très vite la vie quotidienne, le « non-dégradable », très difficilement : les pires Mondrian ont très rapidement fait les vitrines des Galeries Lafayette ; mais les meilleurs Mondrian... ils ont influencé un tout autre domaine, où étagères et placards n'ont que peu de place !

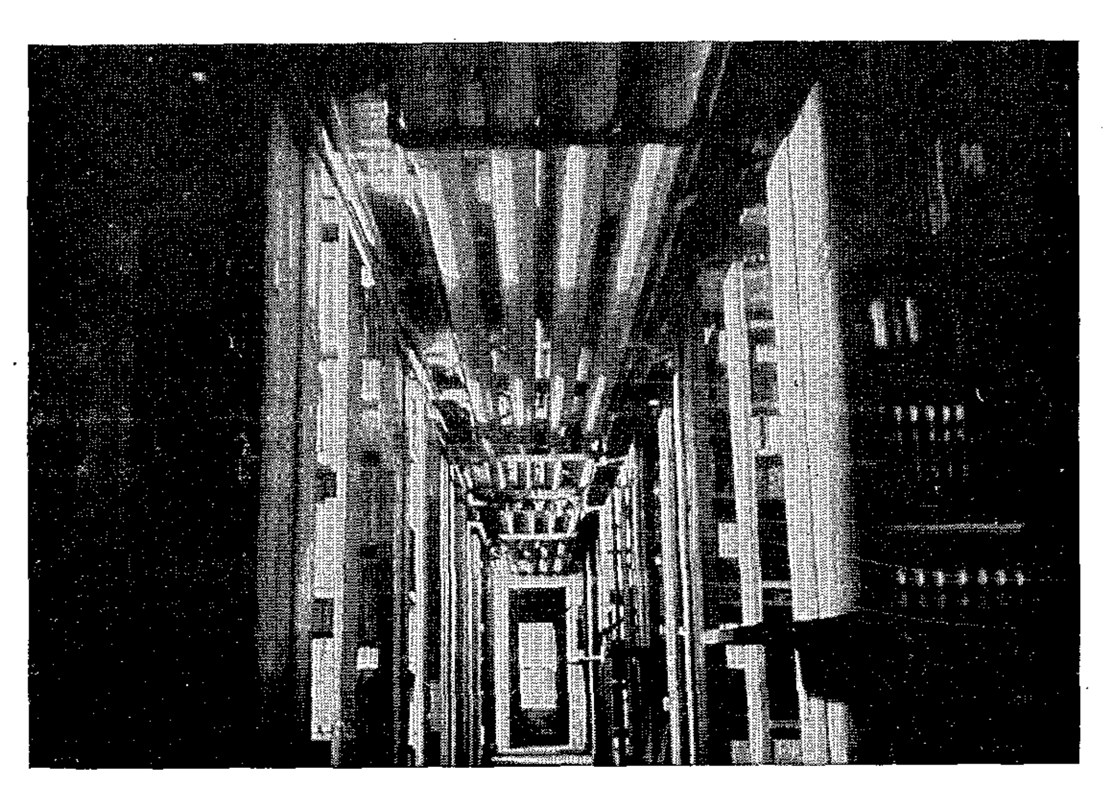
— Le titre d'une de vos conférences (2) nous intrigue : « Le goût et la fonction »...

— J'y disais que le goût, c'est la fonction ; quand la fonction est parfaitement remplie, le goût est là, lui aussi, car il est coefficient de la fonction. S'il n'y a pas de goût, c'est que la fonction a fait défaut : je veux dire que le goût n'est pas quelque chose d'indépendant, comme on le croit trop souvent. Une faute de goût vient toujours d'une différence, d'un manque de coïncidence entre la fonction et l'idée.

Actuellement, les échecs enregistrés viennent de ce que l'on a accordé une considération hyperbolique à la technique, et négligé catastrophiquement l'esthétique ; le choix technique implique nécessairement le projet esthétique. C'est un point auquel je tiens par-dessus tout : les conférences que j'ai prononcées récemment ont, d'ailleurs, pour sujet général la *nécessité d'une orientation esthétique*.

(Propos recueillis au magnétophone, relus et corrigés par Pierre Boulez.)

(2) Publiée depuis dans « Tel Quel », numéros 14 et 15.



Toute la mémoire du monde, d'Alain Resnais

Michel Fano

Vers une dialectique du film sonore

« Le cinéma, comme on semble aujourd'hui le comprendre, ne se réalisera intégralement que par la musique. »

(Jacques de Baroncelli, 1915.)

Un demi-siècle plus tard, dans quelle mesure pouvons-nous vérifier la prophétie dont cette courte étude ne souhaiterait que constater l'accomplissement ?

Allusion, peut-être, aux quelques célèbres associations inlassablement citées et nostalgiquement regrettées, dont la plus connue devait être celle de Prokofiev avec Eisenstein ? Une des plus disparates, si l'on confronte un langage musical bien élémentaire pour l'époque à une pensée cinématographique toujours actuelle.

Allusion encore aux *placages* de musique préexistante, procédé souvent pratiqué (timidité, méfiance ?) par des cinéastes aussi lucides que Robert Bresson, Louis Malle, Jean Cocteau, entre autres ? Strawinsky qualifiait avec mépris cette méthode de « papier peint pour tapisser des murs nus ». L'utilisation des fragments de son Octuor et de son « Histoire du Soldat » dans *Le Balcon* de Joseph Strick, d'après Genet, (pour ne citer que la dernière démonstration du genre) vient confirmer, avec évidence, une boutade, assez ironiquement « réfléchie ».

Allusion, enfin, aux compositeurs plus cinéastes probablement que *musiciens* (parmi eux : Jaubert, Fusco), dont le caractère « exemplaire » de la collaboration (au stade du scénario, du tournage et du montage) a presque toujours masqué aux analystes une conception naïve, parfois primaire et éculée du rapport Musique-Drame ?

Qu'importent alors les querelles autour de la *musique-pléonasme puisqu'il s'agit toujours*, dans ces cas, d'une musique *sous-titre*, et non de cette « rhétorique musicale » que Pierre Souvtchinsky met en lumière, à propos du « Wozzeck » d'Alban Berg. Il dit exactement : « Cette musique ne cherche pas à coller ou à illustrer le drame, elle ne le poétise pas, elle le « rhétorise » musicalement. »

« Rhétoriser » l'image, tel serait le pouvoir véritable, non plus de la seule musique de film, mais du *total sonore* (mots, bruits, sons musicaux) (1).

Dans une telle perspective, de quels éléments, pouvons-nous alors disposer ?



Car le fond du problème est là. Ne serait-il pas aussi absurde de dissocier la notion « musique de film » de son contexte « bande-son », que d'envisager, par exemple, la notion d'éclairage, *in abstracto*, isolée de l'ensemble du phénomène plastique ? La musique est *élément architectonique* de la bande-son au même titre que les bruits ou l'aspect phonétique des mots (2). On peut même penser que son matériau pourrait être *secrété* par la masse

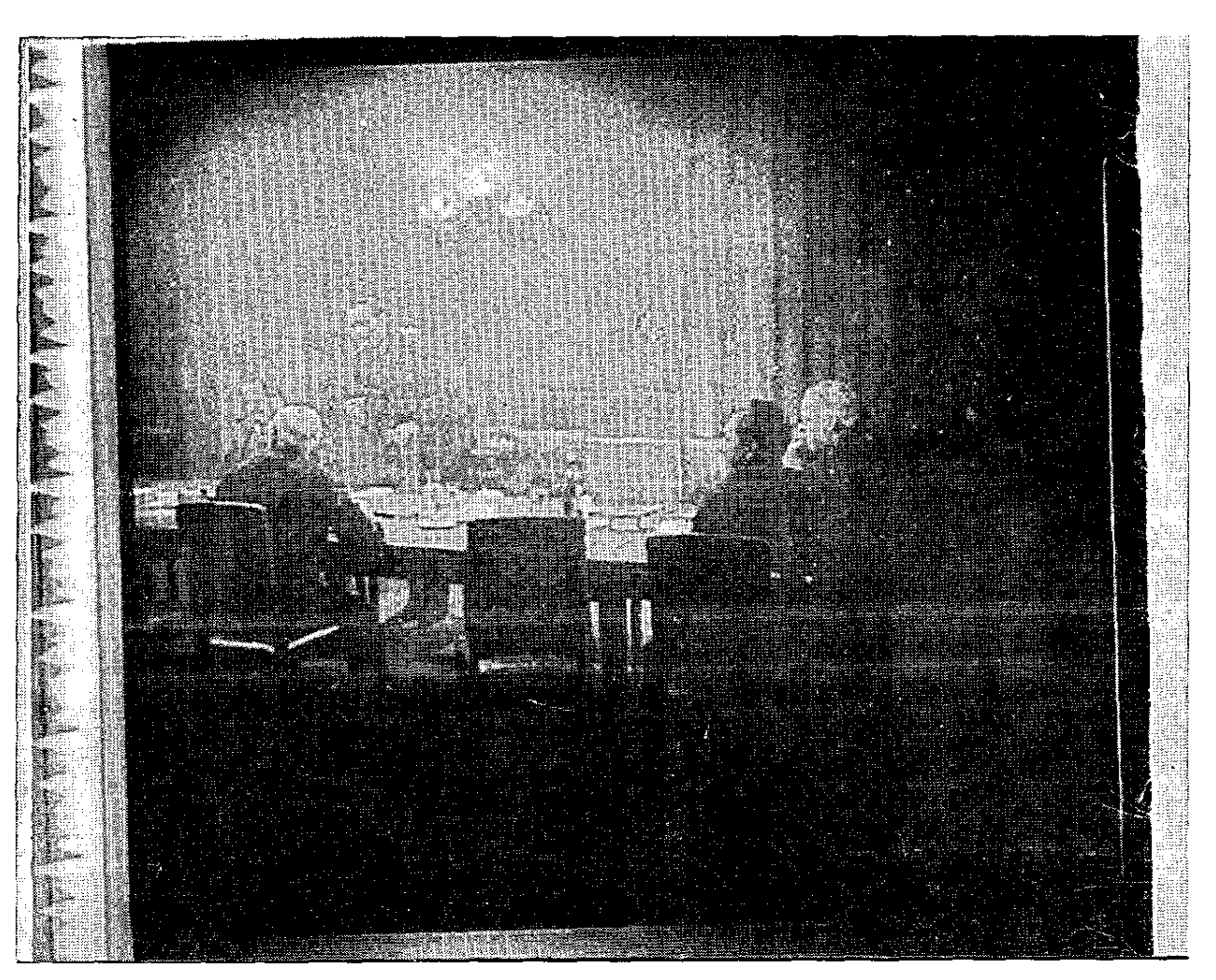
(1) Il nous semble, en effet, que *la bande-son assure le « temps musical » du film ; qu'elle constitue* à la fois sa mémoire et son projet.

(2) Nous avons entendu d'admirables bandes-son sans musique, comme celle, prodigieuse, de *M*, et dans laquelle la seule phrase musicale (un thème de Grieg) est assimilable à une sorte de « bruit-signal ». En effet, l'assassin sifflote le même air avant chaque agression, ce qui permettra à l'aveugle de le démasquer. D'autres bandes-son éliminent le texte, d'autres encore, le bruit ; un peu comme le compositeur écrit pour tel ou tel groupe instrumental.

sonore du film : l'ensemble dialogue-bruits. Mais elle doit aussi « structurer » cet ensemble ; et si ses principes formels viennent s'appliquer aux « bruits », par exemple, en agissant sur les différents composants (hauteur, durée, intensité, timbre), nous les percevrons alors comme « sons musicaux » (3).

Rien n'interdit, et nous l'avons réalisé nous-même, de *musicaliser* une bande-son ; d'y introduire des notions de complexes harmoniques, contrapunctiques ou rythmiques. Combien d' « ambiances », si souvent quelconques, peuvent, ainsi traitées, « rhétoriser » l'image par la seule recomposition rythmique, harmonique, parfois même mélodique, de leurs éléments préalablement dissociés. Quant au caractère phonétique du dialogue, il devient alors, dans cet esprit, l'élément pivot entre l'information et la poétique, entre l'action dramatique (visuelle) et sa *méditation-réflexion-commentaire* (sonore).

(3) C'est dire que les deux univers se superposent continuellement et que la frange d'interférence (le domaine des percussions, entre autres) est d'une richesse inouïe.



« Une admirable bande-son sans musique... » : *M*, de Fritz Lang

C'est donc à partir de critères plus « musicaux » qu'anecdotiques que s'organiseront les bruits. Et si l'on peut parler alors d'une *thématique* des bruits (4), c'est essentiellement dans la seule mesure où, par rapport à un point tangentiel entre action visuelle et effet sonore (c'est alors le *thème*), on pourra « prévoir » ou « reconnaître » cet effet dans de multiples circonstances, même sans rapports directs avec *l'image qu'il sous-tend* ainsi symphoniquement (5). Par contre, toute déformation excessive risquant de le rendre méconnaissable, ainsi que toute introduction d'éléments étrangers à l'anecdote, me paraissent gratuits, *s'ils ne procèdent radicalement* d'une conception baroque ; la plus subtile et la plus actuelle, sans doute, mais la plus complexe à réaliser (6).

Si, cependant, un groupe d'éléments proprement « musicaux » — je laisserai de côté les *éléments* « collages » (7) — devait s'intégrer à la bande-son, comment le concevoir ?

Et tout d'abord, que devons-nous penser du degré d'appropriation de la conception traditionnelle de la musique de film, à son objet ?

Au même titre que le cinéma n'est ni *roman* ni *théâtre*, la musique de film ne peut être ni *poème symphonique*, ni *morceau de concert*. Un film ne peut « exister » en dehors du phénomène particulier de sa projection en salle obscure (8). Il devrait en être de même pour une authentique musique de film. Son caractère essentiellement discontinu (la notion de « plan », de « petits bouts ») et *les conditions — non seulement* bien comprises, mais devenant *source d'inspiration* — de sa fabrication (9) devraient en rendre absurde, et littéralement *impossible*, l'exécution au concert, par exemple.

La démission *consternante que représente* ce cas-limite, souvent atteint (10), rejoint alors celle du « poseur de papier peint » stigmatisé par Strawinsky. A-t-on jamais organisé des spectacles, consacrés à la lecture de « découpages » cinématographiques ?

Enfin, *l'enregistrement* d'un « plan » par la caméra, la part d'aléatoire qu'il comporte par rapport à la rigoureuse définition du découpage (je parle d'un certain cinéma), l'utilisation, par le réalisateur, de cet aléatoire pour tordre, déformer le « projet » qui l'a néanmoins provoqué, et *l'élection* (c'est le « choix ») de telle solution parmi tout un *réseau de possibles*, puis son « gel » définitif au moment *de l'incorporation dans* la copie de travail, l'ensemble de cette démarche devrait pourtant trouver son équivalent dans l'enregistrement du son musical. Et non faire de celui-ci une « séance de disques » pour petites pièces de concert.

Examinons donc, sur les trois plans : morphologique, syntaxique et dialectique, les possibilités offertes au musicien par la discipline du 35 mm.



Au niveau morphologique, rappelons que le choix du matériau, des éléments de base, dépend essentiellement de la double composante bruit-dialogue (préexistante au travail musical) autant que de la dialectique générale du film. Le choix des timbres devant être enregistrés sera dicté par la poétique sonore qui peut déjà se dégager des « *rushes* » de tournage. C'est en partant de certains « effets-bruit » élémentaires (qui organiseront sans doute, par ailleurs, leurs propres structures), de mots également (le mot n'est-il pas aussi *instrumentation de la voix*), *que se dégagera*, avec évidence, le *cadre* de timbres convenable. Certains, parmi ces éléments, détiennent un potentiel structurel déterminant, qui suscitera des rythmes, des dispositions harmoniques, etc.

---

(4) Thématique à laquelle on pourra appliquer les rhétoriques de *développement*, de *variation*, d'*invention* (au sens Bergien de ce mot).

(5) Dans le même sens que la grande *trame* des prémonitions et *mémoires dans le « Wozzeck »* de Berg.

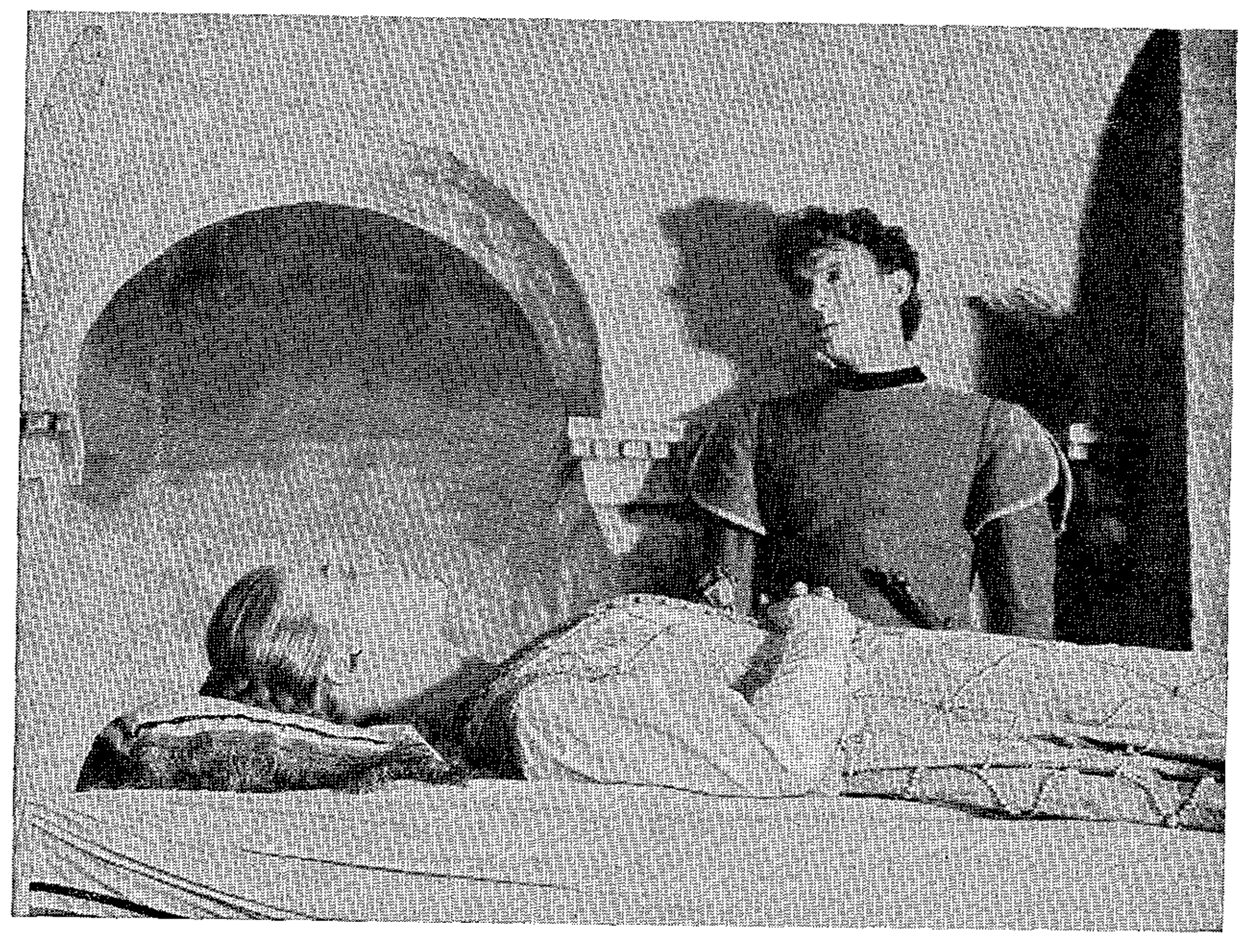
(6) Cette conception impliquerait alors un caractère encore plus discontinu et plus hétérogène de la matière sonore.

(7) Musiques entendues à la radio ou provenant d'une machine à disques, musique de boîte de nuit, etc.

(8) Les « découpages », publiés ou non, ne sont que des *partitions*.

(9) Le compositeur devra, en quelque sorte, *dialectiser* l'ensemble des « limites » imposées par la prise de son, le montage et le mixage, comme il *dialectise* la « limite » instrumentale dans sa tessiture, son doigté, ses modes d'attaque.

(10) On a entendu au concert *Les Visiteurs du soir, Hiroshima mon amour* et d'autres « *suites de concert* », à double usage.



« La musique est élément architectonique de la bande-son au même titre que les bruits ou l'aspect phonétique des mots » : *Giulietta e Romeo*, de Renato Castellani

Il convient alors de les construire, un par un (11), de les définir sous les multiples aspects que feront apparaître, à l'enregistrement, l'emploi des filtres, de la réverbération et des schémas dynamiques. A l'opposé de cette démarche, on peut imaginer de considérer comme « élément » des ensembles déjà organisés (sortes de *macro-univers*), des « objets musicaux » de style très divers et que l'on manierait dans le sens de « collages » (12). Cette conception permettrait d'intégrer rationnellement certaines « musiques-effet » commandées par l'anecdote, dans la mesure, cependant, où on ne tentera pas d'en atténuer le caractère *global*, où on ne cessera pas de les manipuler « en bloc ». On peut penser qu'elles constitueraient alors un monde intermédiaire entre celui des « structures-bruit » et celui des « structures-musique ».

C'est déjà définir, à partir de ce vocabulaire — précisément inventorié —, une syntaxe à sa mesure. Ici aussi, l'exigence de la fabrication cinématographique (montage, mixage) provoque une nouvelle démarche compositionnelle, puisque le résultat sonore n'est plus dépendant de l'exécution humaine. La superposition verticale rigoureusement synchrone d'éléments dont la hauteur, le timbre, l'intensité et la durée ont été définis à la prise de son, va provoquer des « blocs verticaux » (13) dont, au mixage, on pourra varier la couleur, en agissant

(11) André Hodeir avait travaillé dans ce sens pour sa partition de *La Galère engloutie*.

(12) Je ne donne pas à ce mot l'acception que lui donne Boulez. Il s'agirait plutôt ici d'une notion de « photo-montage ».

(13) Cf. Anton Webern : 2e Cantate, op. 31.

sur la dynamique de chaque composant (14). Puis concevoir ces « blocs verticaux » comme eux-mêmes des éléments de base, se groupant en « mosaïque ». Commentant un phénomène semblable, Pierre Boulez dit plus haut : « ...la morphologie de leurs rapports *extérieurs leur* fera prendre un sens nouveau ; qu'on ne les reconnaisse pas en tant que tels, mais en tant qu'éléments joignant deux corps différents... »

De nouvelles dimensions contrapunctiques apparaissent.

Celle des superpositions de « tempos », dont la pulsation n'est plus déterminée par un mouvement métronomique, mais par un nombre d'images à la seconde, et qui sont ici rigoureusement obtenues (15).

Celle des épaisseurs sonores *variables-continues* qu'offrent les juxtapositions dynamiques du mixage.

Celle des assemblages de « pédales rythmiques » : des « boucles » de longueurs inégales dont la fréquence de rencontres identiques est si basse, que nous les percevons toujours différentes (16). Ne serait-ce pas là une intéressante irruption de *l'aléatoire* dans le *concerté*, impliquant un choix, une *fixation privilégiée* du « hasard » ? A ce propos, Boulez dit encore, sur un plan plus général : « je pense que plus on veut faire apparaître des événements imprévisibles, plus il faut les prévoir dans leur *globalité* ». Dans notre cas, le musicien choisira lui-même au passage, dans un acte de création, les meilleurs « possibles », un peu de la même manière que le réalisateur opte pour une « prise », aux « rushes ».

Il ne rentre pas dans le cadre de cet article, d'inventorier systématiquement l'inépuisable richesse de cette nouvelle syntaxe parfaitement adéquate au support magnétique *perforé* (17), mais de tenter plutôt d'en dégager le pouvoir dialectique.

Ces rapports nouveaux entre *l'aléatoire* et le *concerté*, l'emploi de « matières sonores globales », entre autres exemples, nous apparaissent comme un « sens de structure » bien défini et secrété tant par le matériau que, nous le voyons maintenant, par le « donné » de la création cinématographique (18).

*
**

Dans quelle mesure, maintenant, pouvons-nous constater que le cinéma ait médité et accepté la leçon *musicale* ?

A quel point, même, pourrait-on parler d'un aspect *musical* de la dialectique cinématographique ?

Un petit nombre d'œuvres, mais parmi les plus marquantes de l'histoire cinématographique, est là pour en témoigner. Mais, il faut bien le constater, un petit nombre de spectateurs, seulement, est disposé à recevoir ce cinéma comme un art majeur de réflexion, de méditation, et qui lui demande un effort. « Le cinéma n'est pas seulement *divertissement*, mais aussi *avertissement* », écrit Jean Cayrol. Il ne s'agit plus de se *divertir* (dis-vertere, détourner), mais d'être *averti* (ad-vertere : tourner *vers*). C'est-à-dire d'accepter la « difficulté » d'un certain cinéma comme on l'admet aisément pour la musique, la poésie ou les arts plastiques ; d'accepter une compréhension *progressive* de l'œuvre, d'y revenir, de reconnaître enfin que le niveau anecdotique de certains films peut n'être plus qu'un *prétexte* (19) destiné seulement à orienter des « champs de perception audio-visuels », à *ritualiser* la matière dramatique.

---

(14) Aspect nouveau de la notion de « renversement ». *Soulignons également, sans entrer dans le détail,* les possibilités de transformation « continue » d'un bloc vertical en son expression horizontale, après des passages *obliques*.

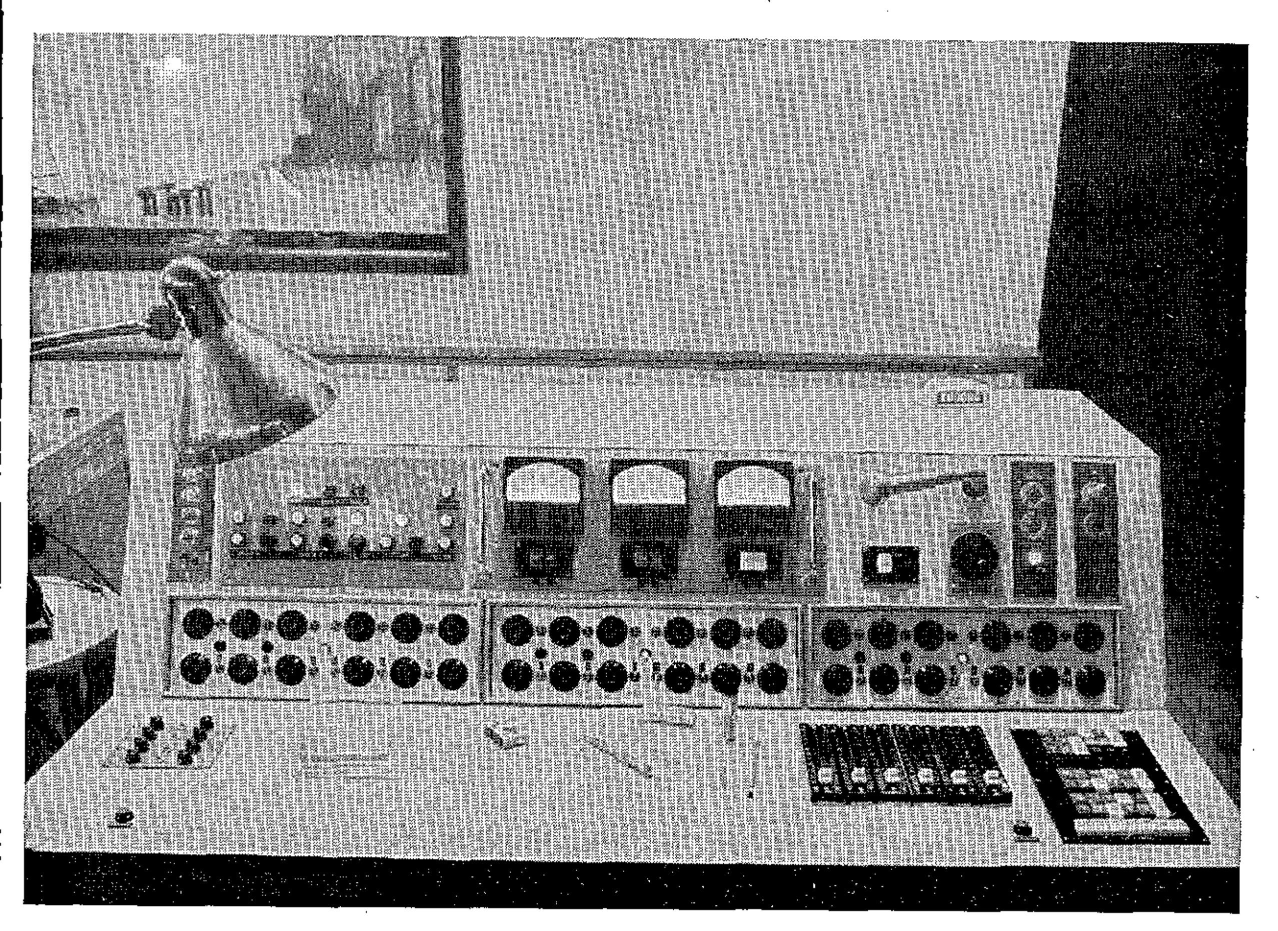
(15) Aspect horizontal de cette notion : les « rubatos » contrôlés. Accelerando, Ritardando.

(16) Précisons qu'il ne s'agit là nullement d'une notion *canonique*, mais d'une sorte de « total sonore en mouvement ». Le « décaleur » que possèdent maintenant certains auditoriums de mixage peut encore en enrichir le principe.

(17) Les « mélodies rapides « (traits) de timbres, l'épaisseur-unisson, les concepts d'agrandissement ou *de réduction* « *photographique* ».

(18) On ne saurait trop insister sur cette notion de *cadre*, de *limite*. C'est parce que le cinéma use de telle ou telle machine, que l'on doit écrire pour lui d'une manière particulière ; au même titre que l'on écrit pour le violon différemment que pour le piano, etc.

(19) Sans plus d'importance et de réelle « existence » que le livret de certains opéras.



« Il convient alors de les construire, un par un » : la console d'enregistrement du Studio Acousti

La destruction du « temps chronologique » (aujourd'hui devenue presque *cliché)* eut, dans ses débuts, maille à partir avec l'anecdote, que le traditionnel spectateur de cinéma veut simple, claire et intellectuellement rassurante. Or, c'est pourtant à partir d'une notion nouvelle, *musicale* précisément, du temps, qu'un nouveau cinéma s'interroge.

Il nous propose un maniement de « temps » différents (ensembles successifs ou simultanés de « tempos » musicaux), discontinus, dans lesquels les principes de *mémoires* et *avant-signes* remplacent ceux des *flash-back* et *flash-forward* au bénéfice d'un principe de « trames ». Passé et avenir se confondent bientôt à l'intérieur d'un *ensemble de « présents »*, d'ordres différents, *élastiques* pourrait-on dire.

Enfin, conséquence directe de ce qui vient d'être dit : longtemps après la découverte du *plan-séquence*, s'impose une conception de la séquence-film. Œuvre indivisible, parfois circulaire, parfois de structure « ouverte » dans laquelle l'ensemble des plans s'organise *dans sa totalité* à l'aide de *points-pivots* (20).

En fait, les problèmes d'articulation, sous cet éclairage, sont commandés bien plus par des phénomènes sensibles — visuels ou sonores — que par l'exigence anecdotique.

Mais alors, si le cinéma peut devenir, dialectiquement — et à ce point — musique ; et si, comme nous l'avons vu, sa « condition » peut *secréter* un langage sonore approprié, ne devrait-il pas (comme l'a souvent dit Maurice Leroux) « prendre le relais » de l'opéra ?

---

(20) Le *raccord*, vrai ou faux, en est un exemple, mais non des plus riches.



« ... ritualiser la matière dramatique » : *The Big Knife,* de Robert Aldrich

Après dix représentations triomphales, à Paris, du « Wozzeck » d'Alban Berg (il est significatif que ce numéro des CAHIERS y fasse, deux fois encore, allusion), il semble que le doute ne soit plus permis. L'œuvre possède une résonance cinématographique des plus profondes, au point que l'auteur lui-même avait envisagé d'en porter l'adaptation à l'écran.

Si ce projet devait un jour s'accomplir, il imposerait, avec plus d'évidence qu'une manifestation scénique toujours un peu anachronique, une *rhétorique de l'information musicale* (cf. plus haut la très précise définition qu'en donne Pierre Boulez), au pouvoir exaltant.

Et, dans ce cas, n'aboutirait-on pas à la prodigieuse possibilité du *film-opéra,* le TonFilmOper, cher à Berg, qu'imaginerait la pensée unique d'un auteur complet (mais d'une autre dimension que Grémillon, Chaplin ou Menotti), cinéaste autant que musicien, et qui reprendrait, avec l'humilité qui convient, la démarche Bergienne ?

Le rideau se lèverait alors sur... l'écran.

...Je le baisserai sur cette citation d'Igor Strawinsky :

« Les cinéastes ont recours à la musique pour des raisons sentimentales. Ils s'en servent comme de souvenirs, d'odeurs, de parfums évoquant des souvenirs. *Pour moi, j'ai* besoin de la musique pour des raisons d'hygiène morale, pour la santé de mon esprit. Je la considère comme une force qui donne aux choses leur raison d'être, crée leur harmonie, organise le monde. »

Michel FANO.

Jean Baronnet

Eloge de la phonie

Voici une pellicule, et sur le côté de celle-ci, la piste optique. Réalisons que, sur cette piste, se trouvent mélangés, souvent avec beaucoup de soin, des éléments parfaitement hétérogènes : des sons enregistrés par l'ingénieur du son du film, des sons enregistrés par d'autres ingénieurs du son pour d'autres films, des effets usagés empruntés à diverses sonothèques, et, pour lier le tout, une musique conçue par un spécialiste, l'ensemble étant perçu par un même organe : l'oreille.

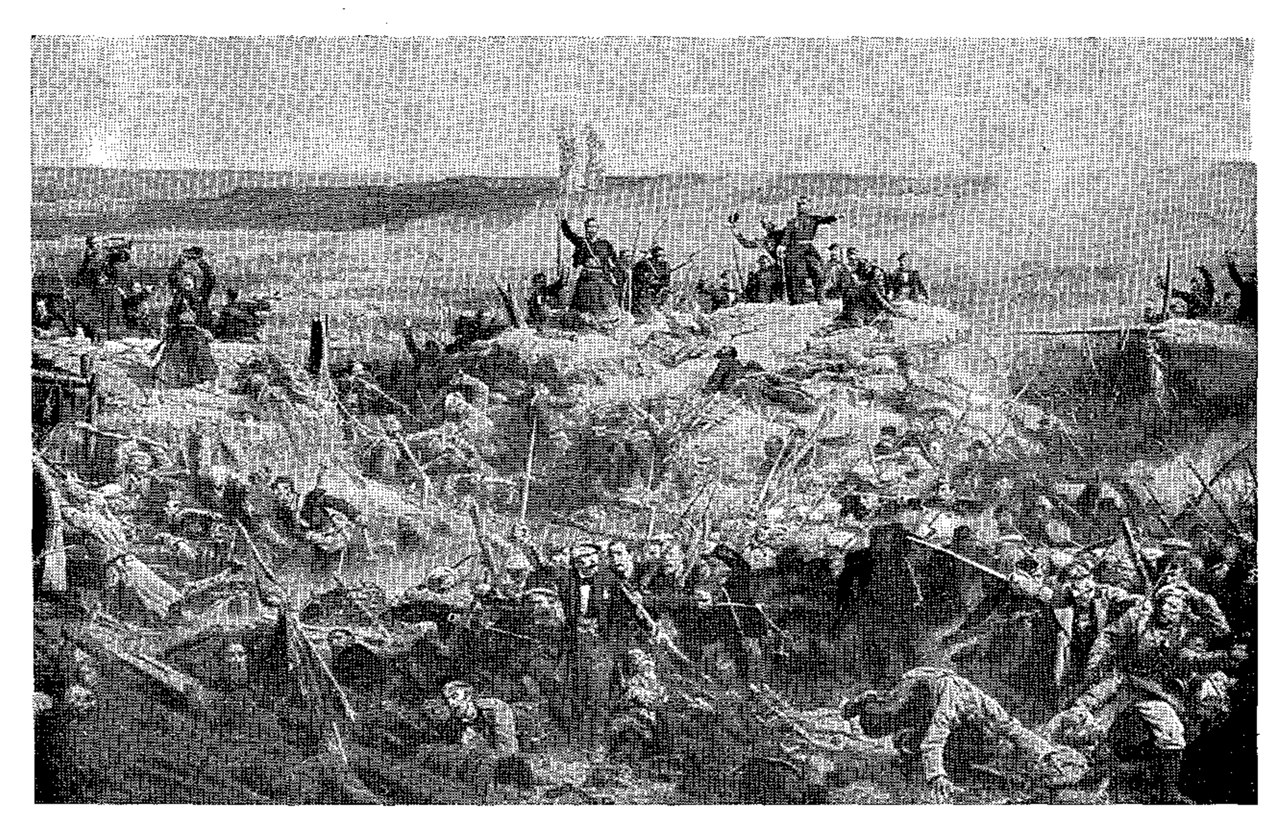
Considérant ce désordre, il est permis de se demander pourquoi, s'il existe un directeur de la photographie, il n'existe pas un directeur du son dont le rôle serait de coordonner tout ce qui sert à faire un mixage, *y compris la musique*, et de donner un ton particulier à cette piste sonore. Car, en général, paroles et bruits du film n'ont qu'un but : rendre plus intelligible l'image, et non pas créer un climat, la musique est là pour ça. Ces deux éléments sont donc arbitrairement dissociés ; d'un côté, paroles et bruits servant à contenter un réalisme étroit, puisque les personnages « doivent » nécessairement parler, faire du bruit en marchant, claquer des portes, etc., et la musique créant l'ambiance à l'aide des clichés que nous connaissons.

Cette musique, qui semble indispensable, n'est souvent qu'une accumulation de formules désuètes, et les spectateurs pourraient s'apercevoir un jour qu'il est absurde de mêler un orchestre symphonique à toutes les aventures qu'il va voir. Tous ces poncifs sont bien décrits dans le livre de Colpi sur la musique de film. Il apparaît que la musique de cinéma n'a plus de raison d'être dans la plupart des cas. En effet, de même que l'opéra est devenu naturellement une sorte de théâtre à part avec ses conventions, une intervention musicale au cinéma ne serait justifiée que par un parti pris de concevoir un film dans lequel une partition prendrait toute sa signification.

La musique du cinéma pourrait être envisagée non plus comme un gagne-pain, ou comme un enduit qui masque les insuffisances de l'image ; il y aurait des films « avec de la musique », comme il y a des films d'épouvante, des films de music-hall, etc. Il faut aller actuellement au cinéma avec une oreille dépourvue de préjugés pour s'apercevoir de l'extraordinaire médiocrité des musiques que l'on nous inflige, pour constater que les mélomanes les plus exigeants dans une salle de concert, perdent tout esprit critique dans une salle obscure, et subissent des formules musicales usagées. Peut-être, dans le noir, sont-ils secrètement heureux de les retrouver ? Je pense qu'il s'agit plutôt d'une distraction, et qu'il convient de souligner celle-ci.

Mais la musique de film n'est qu'un aspect du problème qui nous occupe. L'intérêt du son au cinéma, comparé à l'image, dans la plupart des cas, est en raison inverse de l'intérêt que provoquent, au concert, les sons perçus, comparés à la gestique de l'interprète. Le geste chez Rubinstein, bien qu'important, reste un apport mineur, l'essentiel de son interprétation peut être retransmis par un enregistrement. Ce qui est juste pour le concert, qui est à peine un spectacle, reste affligeant pour le cinéma, dont les manifestations sonores, depuis 1929, sont en général élémentaires. Le son définit une situation de façon sommaire, sans chercher à donner plus de précision à celle-ci, comme s'il suffisait, par exemple, de rendre intelligibles les paroles d'un acteur pour le définir ou définir le milieu dans lequel il se trouve. Le plus souvent on cherche, après enregistrement, à niveler le plus possible les scories, transitoires, toutes les particularités d'une voix, et il est bien rare d'entendre une voix comme celle de Robert Lamoureux dans *Arsène Lupin*, de Jacques Becker, une voix dont l'étrangeté n'est pas escamotée, mais justement mise en évidence.

Ce qui manque est peut-être une curiosité du son, un goût de l'accident sonore qui me fait préférer le grand chanteur flamenco Rafael Romero à bien des chanteurs classiques au timbre plus égal. C'est ce qui fait que de grands interprètes, tel Pierre Fournier, ne se bornent pas à construire une interprétation, mais cherchent à donner une valeur particulière au timbre. Sa technique d'archet lui permet de donner à l'attaque d'un son des transitoires qui apportent un intérêt nouveau à chaque note, et, par là même, il évite une certaine banalité inhérente au violoncelle. Même remarque pour A. Schnabel qui, par sa percussion du clavier si personnelle, faisait du piano un instrument agréable.

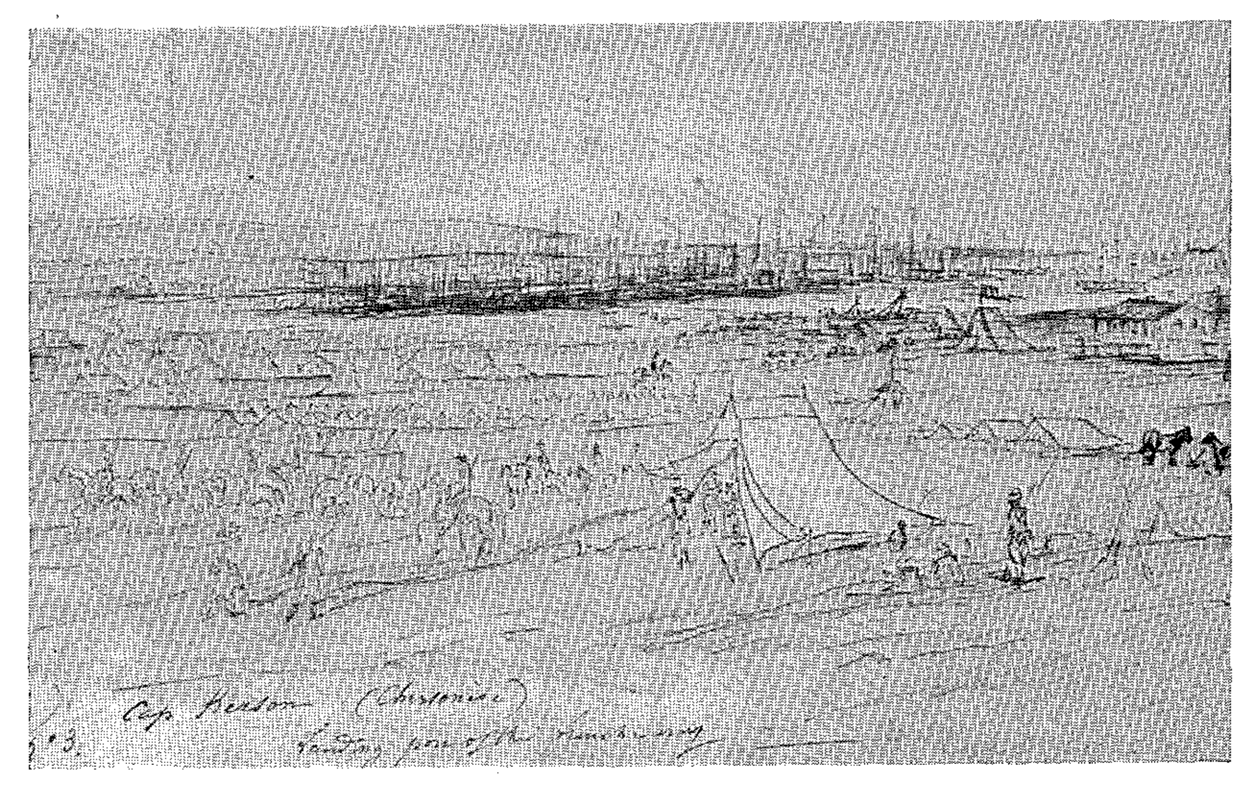


Adolphe Yvon : Prise de Malakoff

Lors d'une étude dirigée par P. Schaeffer, au groupe de recherches de la R.T.F., nous avions pu constater qu'un son amputé de son attaque perd toute originalité, et quelquefois ne peut même plus être rattaché à une classification quelconque, ce qui prouve que, bien souvent, l'intérêt d'un son ne réside pas dans ce qu'il a de plus facilement audible, mais, bien au contraire, dans ce qu'on nomme les transitoires. On a également réussi à prouver qu'il est possible de retrancher d'un discours les voyelles, sans altérer le sens de celui-ci, et que, par contre, toute intelligibilité disparaît en supprimant les consonnes. Il me semble qu'il y a une analogie entre le goût d'une certaine matière sonore et l'aspect tactile de certaines peintures abstraites : je pense à Tapiès, Richetin, Dubuffet entre autres, qui semblent éviter les surfaces vernies et glacées, qui n'étaient qu'une sorte d'écran translucide entre la peinture et l'amateur. Ces peintres, en mélangeant du sable ou d'autres ingrédients à leurs couleurs, donnent une sorte de rugosité, de variété aux surfaces qu'ils peignent, et ceci peut être comparé à l' « épaisseur » de certains sons.

On peut même parler de « forme », puisque celle-ci peut être examinée sur les graphiques de certains appareils de mesure, et il y a un rapport évident entre l'intérêt d'un son et l'aspect graphique de celui-ci.

Ce manque de curiosité est confirmé par l'emploi de sons passe-partout et par le travail même des bruiteurs. Un bruiteur ne pourrait avoir de génie que par hasard, puisque son *travail même est d'imiter, et que son adresse consiste à reproduire, à la demande, et sensiblement* de même façon, le même effet. Imiter le bruit de la mer dans un lavabo est une performance, mais qui ne fera pas croire que le bruit de la mer est une chose définie à l'avance, un truc. Je pense, au contraire, qu'il est complexe et multiple. Même remarque pour les sons de sonothèques, qui ne s'imposent vraiment qu'en cas d'urgence. Il semble que chaque son ou ensemble sonore que nous entendons dans notre vie, soit rattaché à un moment précis de celle-ci, devienne donc un cas spécial, et qu'il y aurait confusion à *faire participer ce moment sonore* à une autre partie de notre vie ; de même, dans une œuvre cinématographique qui est un tout original, inimitable en principe, il devient nécessaire de recréer les sons en fonction de cette œuvre, soit par la prise de son, soit par la participation de sons nouveaux, en recherchant, non pas l'imitation d'une situation largement définie, mais le cas unique qui convient à un moment du film.

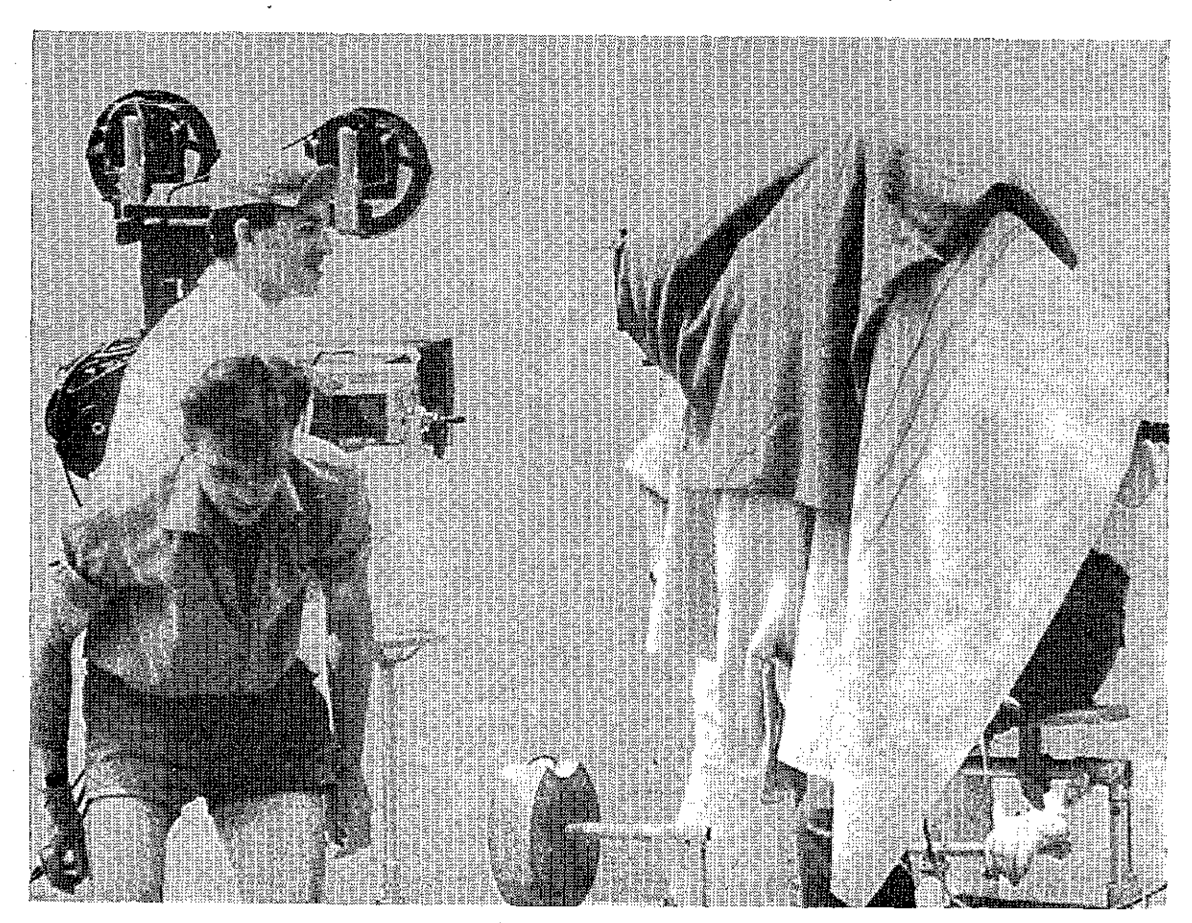


Constantin Guys : guerre de Crimée — « taken on the spot »

On ne peut considérer comme un progrès les réalisations stéréophoniques dirigées dans le sens du monstrueux et de l'énorme. En particulier, avec les problèmes du disque stéréo, on a pu flatter les spectateurs en projetant le son selon des angles inattendus et de façon bruyante. Mais, de même que le cinéma, atteint de gigantisme, ne résout pas ses problèmes, le son, quand il devient tonitruant et directionnel de façon aussi primaire, semble dérisoire. Citons un exemple : *Lawrence d'Arabie*, dont la prise de son, pourtant remarquable, et la musique servent un film dont l'aspect tout à la fois fignolé et démesuré correspond plus à Jean-Paul Laurens qu'au Colonel Lawrence.

Insistons sur le fait que le problème n'est pas une affaire de dimension. Il est possible, avec le Nagra de Kudelski ou le Perfectone, d'enregistrer un son de haute qualité qui peut garder (pourquoi pas ?), un certain caractère d'ébauche (cf. *Salvatore Giuliano* de F. Rosi, ou *Le Joli Mai* de Chris Marker). Pour user à nouveau d'une comparaison picturale, on peut parler de Constantin Guys, ce reporter appointé de certains journaux anglais et français, qui donnait à la plume et au lavis, une idée précise de son époque (par exemple, les étonnants dessins de la guerre de Crimée). Actuellement, la comparaison avec les peintres officiels de batailles de son temps n'est même plus possible, tant la médiocrité de ces compositions gigantesques (Detaille, Yvon, A. de Neuville, etc.) apparaît comme évidente. Bien entendu, les peintres n'avaient résolu aucun problème esthétique en peignant des toiles immenses, et Constantin Guys, comme Baudelaire et les Goncourt l'avaient noté en temps voulu, est infiniment plus remarquable, avec des moyens plus restreints.

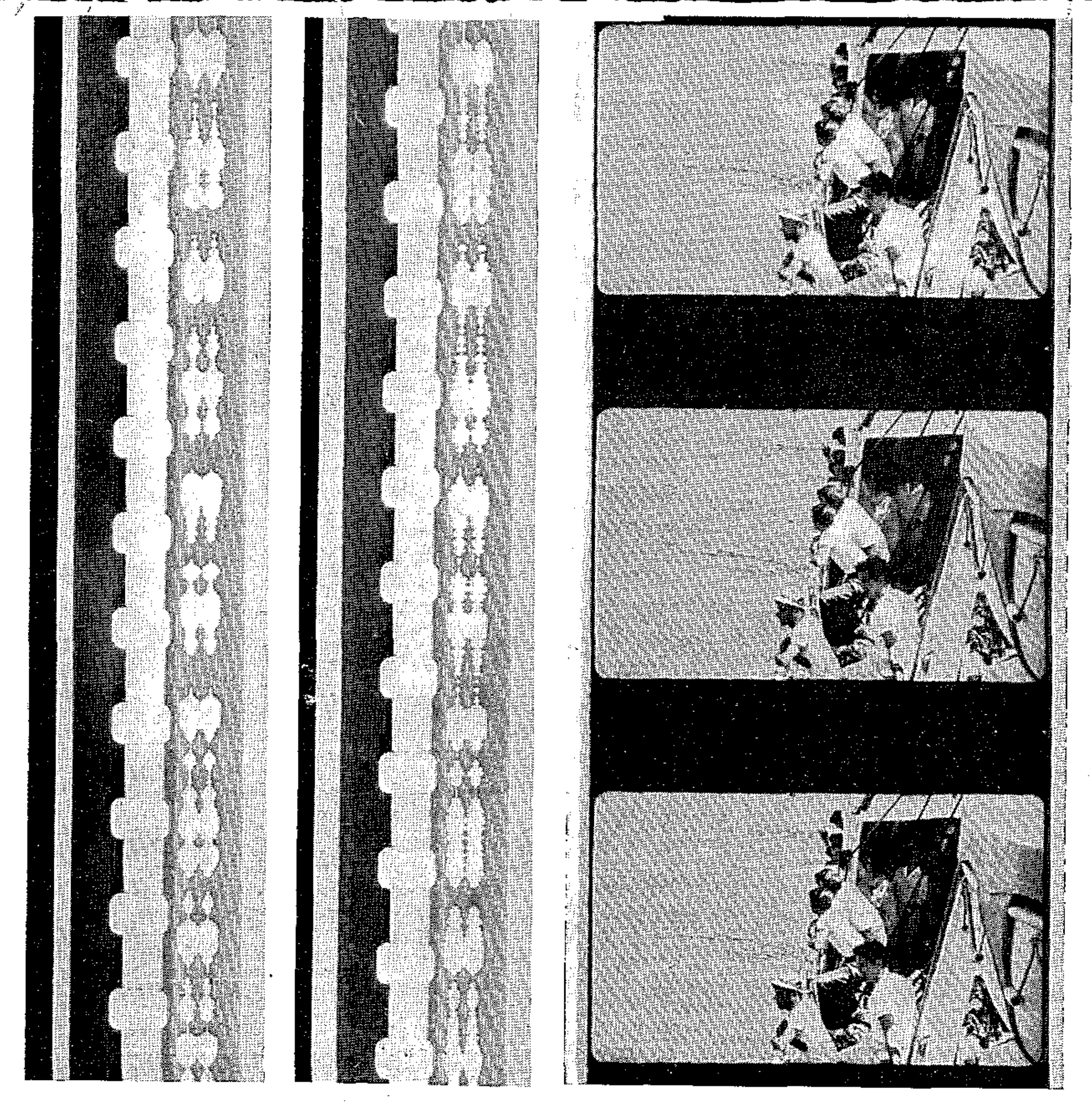
Il y a une certaine sensibilité de l'oreille qui pourrait se développer conjointement à celle de l'œil, et qui semble, au contraire, particulièrement négligée à tous les échelons, au cinéma. Prenons comme exemple les haut-parleurs des tables de montage, qui sont d'une médiocrité exemplaire. Si vous faites remarquer les difficultés qu'il y a à choisir des sons avec de tels haut-parleurs, il vous sera répondu automatiquement que l'expérience compense cette lacune. Point de vue admissible à la rigueur, s'il s'agit de sons déjà connus. (A. Moles a démontré à quel point on pouvait, par une gymnastique automatique de l'esprit, recomposer le spectre de sons musicaux retransmis par une chaîne défectueuse). Mais peut-on reconstituer une chose jamais entendue ? En réalité, il n'est pas possible de formuler une critique quelconque sur un son utilisant un appareil dont la courbe de



Jacques Rozier : *Le Parti des choses* (reportage sur le tournage du *Mépris*).

réponse est équivalente à celle d'un téléphone, tout au plus peut-on le repérer. Parlons aussi du report optique et du tirage, parce que c'est bien là que le son le mieux fait n'a que peu de chances de subsister. Il faut bien reconnaître que le procédé optique favorise la médiocrité, et que le système à densité variable offrait plus de possibilités que le système à densité fixe qui le remplace couramment. Mais il n'est pas interdit de se demander pourquoi les films américains, pour la plupart réalisés avec ce dernier procédé, sont d'une qualité généralement supérieure. Sans doute s'agit-il d'un manque total de précautions au report et au développement du film qui est parfaitement illustré par les deux exemples ci-joints. En parlant de l'attaque des sons, j'ai pu dire que certains d'entre eux pouvaient être visuellement intéressants, posséder une allure qui est mise en évidence par des appareils de contrôle ; il est certain que le son A a perdu tout caractère, tout relief et que ceci est dû à un report défectueux. En réalité, il n'y a pas de comparaison possible entre le son au cinéma et le son du disque, et l'ingénieur du son de cinéma qui recherche l'efficacité, devra imaginer à l'avance les traitements divers que subiront les sons qu'il enregistre ; on peut dire que les meilleurs d'entre eux sont souvent ceux qui ne s'encombrent pas de fioritures, et qui réalisent des effets rudimentaires qui seront sûrement retransmis dans la copie définitive. Tel qu'il est, le système à densité fixe pourrait être utilisé plus judicieusement, de nombreux films le démontrent de façon péremptoire.

Pour conclure, il importe de dire que les problèmes du son intéressent plus d'un metteur en scène parmi lesquels Jacques Rozier. Au printemps, nous tournions un film de télévision en Italie. Ce film était un reportage sur Jean-Luc Godard et *Le Mépris*. Nous ne pouvions recevoir d'images développées et Rozier écoutait avec le plus grand soin les sons enregistrés. Pour lui, ce qu'il entendait ordonnait des images qu'il ne connaissait pas encore, et je suis persuadé que déjà, à cette époque, il a commencé à avoir une idée très précise de son montage futur.



Son A, son B : *Adieu Philippine*

Plus récemment, à Paris, c'est un son qui, pour lui, a déterminé le choix précis d'un plan. Sur une voix très réverbérée par les rochers et qui criait : « Silenzio », Rozier a choisi, entre plusieurs plans de Godard et Bardot montant les marches de la Villa Malaparte, le plan dont le rythme pouvait le mieux correspondre à l'ampleur et à l'intensité de ce son.

D'autre part, Rozier, comme d'autres metteurs en scène, conçoit ses films de façon musicale. Sans vouloir parler plus des problèmes du son, ces films offrent, par leurs constructions, certaines analogies avec les formes musicales usitées, mais ceci, qui pourrait être étudié de façon plus systématique, déborde du cadre de cet article.

Jean BARONNET.

T. M. F. Steen

De " Wozzeck " à Vertigo

A l'exception de l'ouvrage de Hanns Eisler, « Composing for the Films », publié en 1947, on n'a jamais consacré d'étude sérieuse à la théorie et à la pratique de la musique de film. En outre, Eisler composa 85 minutes de musique de film pour expérimenter dans quelle mesure des formes musicales précises peuvent s'adapter à des formes visuelles.

Pour un documentaire sur les glaciers intitulé *White Floods*, il utilisa quatre formes musicales : invention, scherzo, étude et, pour finir, sonate. Chacune de ces formes se rapportait à ce qu'Eisler considérait comme les formes visuelles appropriées. C'est ainsi que l'*invention*, forme musicale dans laquelle un bref motif est repris en différentes tonalités, accompagnait les plans d'un glacier en formation, dont les formes visuelles affectaient sur l'écran différentes positions. Cette analogie de formes visuelles et sonores était tout à fait saisissante.

La *sonate* finale (forme musicale qui comprend l'exposition d'un thème, son développement et sa reprise) illustrait les images suivantes : le glacier au repos, sa chute au fond d'un lac, le lac plein d'icebergs floconneux. En revanche, pour *Rain*, de Joris Ivens, Eisler utilisa la technique dodécaphonique et une variation exceptionnellement libre de motifs. Il intitula sa composition « Fourteen Ways to Describe Rain » (Quatorze manière de décrire la pluie) et la dédia à Arnold Schönberg.

C'est plutôt dans la musique d'opéra qu'il faut chercher des tentatives, heureuses ou malheureuses, pour adapter une forme musicale à une action ou à une situation spécifiquement *dramatiques. L'un des compositeurs* d'opéra les plus pénétrés de l'esprit du cinéma fut Alban Berg, dont la partition pour « Wozzeck » (1921) devrait intéresser tous ceux qui étudient la musique de film.

Le livret est divisé en trois actes de cinq scènes, dont chacune correspond à une pièce de musique distincte. Dans l'acte I, les « formes » musicales déterminent la présentation des personnages.

Dans la première scène, le Capitaine est *caractérisé* par une « suite » rapide (prélude, pavane, gigue, gavotte, etc.) ; dans la scène 4, le docteur l'est par une passacaille à 21 variations ; dans la scène 5, Marie et le tambour-major, par un *andante*. La *symphonie* en cinq mouvements de l'acte II commence par une sonate ; pour la seconde scène, qui comprend trois personnages, Berg utilise une fantaisie burlesque et une fugue à trois thèmes (Berg voulait que cette triple fugue accompagnât un film où on eût vu les personnages successivement en gros plans, en plans d'ensemble et en surimpression) ; la scène 3, entre Wozzeck et Marie, est un largo, et la scène 4, qui se déroule dans le jardin d'une brasserie, un scherzo ; la scène 5, au cours de laquelle le tambour-major, ivre, brutalise Wozzeck, un rondo martial.

Dans l'acte III, Berg emploie six inventions (sur un thème, une note, un rythme, un accord de six sons, une tonalité, un rythme obstiné). La première scène, où Marie, repentante, cherche consolation dans la Bible, comprend sept variations sur un thème plaintif, plus une courte fugue de conclusion. La scène 2, scène du meurtre, est une invention sur une seule note (recette particulièrement applicable à de la *bonne* musique de film) : la note *si* part des instruments de basse, grimpe dans les harmoniques du violon solo, pour être poursuivie à l'octave par la totalité de l'orchestre. Alors, tandis que le rideau tombe, après le meurtre de Marie, c'est un violent double crescendo de la note *si* que n'oubliera jamais celui qui l'a entendu.

Pour la scène 3, qui se déroule dans une taverne, Berg écrit une invention sur un rythme de polka, et pour la scène 4, au cours de laquelle Wozzeck recherche son couteau, son invention est construite sur un accord de six notes : il déduit une étonnante variété de formes et de couleurs musicales de la division, de l'inversion et de la transposition de ces six notes, ainsi que de la répétition de l'accord sur des rythmes variés et de son éclatement mélodique. Lorsque Wozzeck se noie, se produit un son étrange composé des six notes grimpant simultanément, en des pulsations de plus en plus lentes, le long des échelles chromatiques.

Pour le court épilogue, lorsque l'enfant de Marie et de Wozzeck joue sur les lieux du double drame, Berg compose une invention



Alfred Hitchcock : *Vertigo* (Kim Novak, James Stewart)

sur un rythme obstiné. Quant à la liaison musicale entre cet épilogue et la scène 4, elle est assurée par une invention sur une tonalité — une berceuse obsédante en ré mineur — pour orchestre seul. C'est vraiment un chant funèbre, qui récapitule la musique des scènes précédentes, et où domine le ré mineur.

On pense généralement qu'un film est une chose trop complexe pour être dominée par une forme musicale unique. Même s'il en est ainsi, il y a certainement un moment du film qui *peut* recourir à une forme musicale déterminée : c'est le générique. Cette musique est importante pour plusieurs raisons. Du point de vue du compositeur, c'est le seul moment où dialogue, scènes d'amour ou autres ne monopolisent pas l'attention du public. Du point de vue du spectateur, la musique du générique suggère à l'avance ce qui va arriver.

Quelles sont les formes musicales le plus communément employées pour la musique de générique ? Rarement, la fugue, l'invention, ou même le simple prélude ou l'ouverture. Plus souvent, la chanson, la danse ou, mieux, les thèmes de schéma A-B-A, A étant un thème martial, héroïque ou viril ; B, d'ordinaire, un thème plus calme, plus lent et quelque peu féminin ; A, enfin, une reprise du premier thème, souvent sans changement. Ce schéma est très ancien : c'est le schéma de l'Introït du Chant Grégorien. Le « Harry Lime theme », dans *The Third Man*, est de schéma A-B-A, ainsi que la musique de générique composée par Paul J. Smith pour les *True-Life Adventures* de Disney (le thème A représentait les cruautés de la Nature, le thème B ses félicités ; le second thème A reprenait le premier et s'achevait en une coda pleine de douceur).

L'ouverture est la forme musicale qu'on s'attend à voir le plus souvent employée comme musique de générique, mais en fait, elle est plus exception que règle. Il y a quelques années, Stanley Black écrivit pour *Mrs. Fitzherbert* une ouverture brillante, quasi-italienne, et qui peut se suffire à elle-même (elle a d'ailleurs été enregistrée). André Previn composa également quelques ouvertures de style classique, notamment pour les génériques d'*All in a Night's Work* et *One, Two, Three*.

C'est la forme de la fugue qu'emprunta Georges Auric pour le générique de *The*

Lavender Hill Mob, comme Tristram Cary pour celui de *The Lady Killers* et Douglas Gamey pour celui de *Gideon's Day* (sa fugue est fondée sur l'air « London Bridge Is Falling Down »). Quant à l'invention, elle a été utilisée par Bernard Herrmann pour le générique de *Voyage to the Center of the Earth*, où Herrmann joue sur le titre en manœuvrant un même motif dans la totalité des registres.

C'est également à l'invention — d'une brièveté aphoristique — qu'on a ordinairement recours pour les génériques de cartoons : la durée moyenne est de 20 à 30 secondes. En fait, la musique de la totalité du cartoon — six ou sept minutes — est souvent elle-même une invention sur un motif, comme le récit.

Mais que penser de l'intégralité des partitions écrites pour le cinéma ? Peuvent-elles avoir continuité et unité à quelque degré significatif ? Les enregistrements de la plupart des bandes sonores nous ont conduit à la conviction que les partitions ne sont que morceaux mis bout à bout au petit bonheur, et sans aucun sens de l'unité et du style. Parfois, cependant, un miracle se produit et nous arrive une partition de film presque parfaite. Ce fut le cas de la musique de *Vertigo* (qui a été en partie enregistrée : Mercury, MG 20384).

Pour la partition de *Vertigo*, Bernard Herrmann composa un certain nombre de formes musicales qui évoquent le travail de Berg pour « Wozzeck ». La clé dans laquelle il écrivit sa musique *(ré majeur)* est en elle-même significative. La première note qu'on entend est un *ré* et, pendant que le générique se déroule, elle est suivie d'une invention en tierce majeure dont le motif ondoyant est fondé sur les notes *ré, fa dièse, la dièse* et *ré majeur*. Jouée par les cordes, mais aussi la harpe, elle définit l'atmosphère et s'achève par un *ré* soutenu à la double basse.

Cette note introduit à une seconde partie — intitulée « Rooftop » sur le disque — qui est un agitato, de peu d'importance musicalement, mais qui souligne par des accords le vertige du détective. Cet accord est une dissonance stridente, fondée sur la tierce augmentée mentionnée plus haut *(ré, fa dièse, la dièse* et *ré majeur)*, avec quelques notes supplémentaires pour varier les effets. Le thème amoureux, intitulé « Madeline », n'est pas, lui non plus, d'un très grand intérêt, mais le suivant, « Carlotta's Portrait », commande l'ensemble de la partition et constitue sa partie la plus importante.

Dans le film, Madeline est obsédée par les pensées que provoque en elle le portrait de Carlotta. Musicalement, cette obsession est symbolisée par une note *(ré)* répétée tout au long du morceau sur un rythme de sanglot, et colorée par les autres voix de l'orchestre qui lui ajoutent différentes harmonies. La note *ré* représente non pas Carlotta, mais l'obsession de Madeline, c'est-à-dire sa folie. C'est ce thème d'une note, plus la tierce augmentée et la tonalité *(ré majeur)*, qui confèrent à la partition de *Vertigo* sa continuité et son unité. (Malheureusement, la musique de plusieurs séquences importantes de *Vertigo* n'a pas été enregistrée par Mercury, tout particulièrement la musique de la scène chez Carlotta, qui est une invention sur une note — *ré* évidemment —, ainsi que celle des promenades en voiture.)

La musique qui accompagne la tentative de suicide de Madeline est une invention sur une note, mais elle a sauté une octave (Madeline saute dans l'eau). Dans la séquence où elle se suicide en sautant de la tour, l'invention sur une note (à l'octave) annonce ce qui va arriver. Pendant que Scottie et Madeline s'embrassent, c'est ensuite le thème amoureux qui revient, lui-même interrompu par la note *ré* lorsque la tour attire Madeline comme un aimant. Un vif agitato l'accompagne quand elle se précipite en haut des escaliers : de discordantes tierces augmentées nous rappellent l'acrophobie de Scottie ; enfin un *ré* sinistre nous apprend que Madeline est morte.

La seconde face du disque commence par un morceau intitulé « Nightmare », version frénétique de l'invention sur une note dans son saut à l'octave, jouée par les percussions et accompagnée de fantaisies sauvages par les autres instruments : sur l'écran, c'est le chaos coloré du rêve de Scottie au sujet de Madeline et Carlotta. Vient ensuite « Dawn », musique calme qui accompagne la guérison de Scottie après le choc du suicide de Madeline : il faut écouter comment Herrmann change de tonalité pour souligner ces parties relativement détendues de l'histoire (la clé de *ré* est réservée aux scènes de mystère, de terreur et de mort). Enfin, avec « The Necklace », la clé de *ré* revient, en pleine force, dans une version pour cuivres du motif à une note dans son saut à l'octave.

Ainsi, par ces rapports entre « Wozzeck » et *Vertigo*, se trouve confirmée la prescience d'Alban Berg, musicien de notre temps.

T. M. F. STEEN.

(Par courtoisie de *Films in Review* (Mai 1962), New York. Traduction : André S. Labarthe.)



Joseph Losey : *The Servant* (Dirk Bogarde, James Fox, Hazel Terry, Wendy Craig)

Richard Roud

Lettre de Londres

Le triomphe remporté à Londres par *The Servant* est la grande nouvelle du mois. Malgré l'estime que l'on porte à Joseph Losey en France, il n'avait jamais ici connu de véritable succès populaire. Non seulement ce film a obtenu une critique presque unanimement favorable, mais il bat, dit-on, tous les records de recettes du Warner Theatre. Quelle que soit l'exagération publicitaire, il remporte un succès plus éclatant que tout autre film sorti ici récemment. Il est vrai que le West End n'a guère été favorisé jusqu'à présent. Le Columbia affiche une saison Frank Capra, et l'on donne, après *Mr. Deeds* et *Mr. Smith, You Can't Take It With You*. Pour la deuxième fois cette année, l'Empire programme un hommage à Garbo, le Carlton n'a pratiquement présenté aucun film nouveau depuis près de deux mois, et le Rialto ressort *Viva Zapata !* Disney, lui, ressort *Fantasia*, pour la quatorzième fois ! La raison de ces reprises devient évidente si l'on sait que la plupart des

films sortis depuis quelque temps n'ont eu qu'une très brève carrière d'exclusivité. Pourquoi *The Servant* connaît-il alors cet immense succès ?

D'abord, c'*est, je pense, son meilleur film.* Ensuite, le scénario est signé Harold Pinter, et le nom de ce célèbre auteur dramatique d'avant-garde contribue pour une bonne part à ce succès. Pinter a écrit pour la télévision, et le petit écran a fait connaître ses pièces à un *très grand* public, qui a immédiatement apprécié son sens du théâtre, et une langue qui, comme celle de Hemingway, est un miracle littéraire de fausse simplicité. Quant au sujet, ses allusions à la corruption d'une certaine aristocratie dépravée tombent à point... et ne manquent d'être alléchantes ni prometteuses.

Il y a une autre raison, peut-être secondaire, mais dont la signification paraîtra plus immédiate aux lecteurs des CAHIERS. Les critiques anglais savaient sans doute depuis longtemps que Losey avait en France un grand nombre d'admirateurs, et qu'il était considéré à l'étranger comme un metteur en scène de tout premier plan. S'ils faisaient semblant de l'ignorer, c'est que la médiocrité relative de ses scénarios les avait découragés. *The Servant* leur apporte un scénario écrit par un auteur de talent et en vogue, et un sujet qu'ils peuvent prendre au sérieux. On serait tenté de dire que la plupart des critiques d'Outre-Manche ont besoin d'un tremplin littéraire de première qualité pour pouvoir reconnaître l'importance d'un metteur en scène.

Serait-ce tout à la fois injuste et malveillant ? Grâce au *Servant*, qui est un chef-d'œuvre, Losey est aujourd'hui pour l'Angleterre le meilleur metteur en scène du pays. Et il l'est, de toute évidence. *Conclusion* : que les cinéphiles enthousiastes ne désespèrent pas. Bien qu'ils écrivent dans des revues de plus ou moins faible circulation, leur voix peut être entendue, et leur influence un jour ou l'autre reconnue.

Mais c'est sous l'angle de la distribution que le succès du film de Losey est le plus étonnant. Car une crise extrêmement grave affecte actuellement les circuits de distribution. British Lion a fait éclater dans la presse le *scandale* qui empêche les producteurs indépendants de faire passer leurs films dans des circuits de distribution commerciaux. Douze films sont ainsi bloqués depuis des mois. Presque la totalité des cinémas du pays sont sous le contrôle de Rank et d'ABC qui assurent en priorité, et presque uniquement, la programmation des productions des compagnies qu'elles supervisent, ou celles des grands studios américains. British Lion et les producteurs indépendants frustrés voient ainsi échapper une chance équitable de sortir les films qu'ils financent. Parmi ces films en attente : *Lord of the Flies*, de Peter Brook, et *The Caretaker*, de Clive Donner.

Pour leur part, les directeurs des grands circuits de distribution disent qu'ils ne pratiquent en aucune façon une politique d'exclusion, mais que seule la responsabilité financière de leurs circuits les oblige à sélectionner des films qui correspondent à l'étendue de leur public. Très vraisemblablement, *The Caretaker* ne sera pas un grand succès commercial, bien qu'adapté d'une pièce d'Harold Pinter. Mais c'est l'existence même de films comme celui-là qui met une fois de plus en question l'existence de ces immenses circuits de distribution.

La situation de l'industrie cinématographique sera saine le jour où les directeurs de salle pourront choisir un film en toute indépendance, en fonction d'une salle, d'un quartier, de leur goût propre. La centralisation des circuits de distribution, poussée à l'excès comme elle l'est aujourd'hui en Grande-Bretagne, oblige les distributeurs à renoncer à tout esprit d'initiative. Un demi-échec devient une catastrophe. La responsabilité non d'une salle, mais de centaines, commande d'écarter un film trop difficile ou d'un intérêt trop particulier. Aussi longtemps que la distribution des films sera entre les mains de deux grands circuits, les productions indépendantes seront vouées aux carrières les plus hasardeuses, et il sera impossible de savoir s'il existe une nouvelle vague anglaise, et où elle se trouve. Si *The Servant* n'avait pas été distribué par Elstree, qui a des intérêts financiers communs à ceux d'Associated Pathe, lui-même lié au circuit ABC, ce film ne serait pas encore sorti.

Mais, aux dernières nouvelles, il semble que The Academy Cinema, le premier cinéma d'essai de Londres, généralement consacré aux films étrangers, envisage de sortir en exclusivité *The Caretaker* et *Lord of the Flies*. Si cela était, le nombre des salles où l'on peut voir des films étrangers en version originale va être réduit. Et c'est là un autre problème : très peu de salles passent des films étrangers. Le dernier London Film Festival, festival annuel de tous les festivals internationaux, a présenté récemment une trentaine des meilleurs films étrangers inédits. Parmi ceux-ci, une bonne quinzaine auraient pu avoir un succès commercial. Par manque de salles disponibles, seuls *Muriel, The Trial, I fidanzati* et quelques autres seront présentés au grand public. Et si les distributeurs spécialisés ont entamé des négociations pour que *Les Carabiniers, Le Feu follet* et *Le Joli Mai* puissent sortir, leur difficulté est d'obtenir dès maintenant une aide financière, alors qu'ils savent bien qu'ils devront attendre plusieurs mois avant d'obtenir une salle. Un certain nombre d'entre eux essaient de faire construire leur propre cinéma. Mais le centre de Londres est peu étendu, inabordable financièrement parlant. Pourtant, seule cette solution permettrait une plus libre projection des films étrangers et des films anglo-saxons *off-beat* moins immédiatement commerciaux, mais dont la présentation est essentielle à l'évolution du goût des spectateurs et à la défense du cinéma vivant.

Richard ROUD.

PETIT JOURNAL DU CINÉMA

OZU

Yasujiro Ozu est mort : à la sécheresse toute journalistique de la nouvelle se greffe, pour qui a vu de ses films et entrevu de son univers, la probabilité d'un rituel funéraire ésotérique et immuable, en plan fixe comme il se doit pour le plus *statique* des cinéastes, avec cette réserve particulière des attitudes et des sentiments, dont la répétition conduit le spectateur occidental aux bornes d'une exaspération incrédule et admirative. Mort qui apparaît moins comme un accident prévisible que comme terme à une œuvre où tout tendait, de la fantaisie beckero-italienne des premiers muets à l'obsédante « restriction » des derniers grands films, à une répartition si méticuleuse des certitudes quotidiennes, qu'il n'en pouvait résulter que trouble et incertitude. Soit encore un excès de classicisme tel qu'il se devait de rejoindre les plus théoriques exigences de démarches assurées modernes : faut-il chercher Ozu du côté d'un réalisme exacerbé, ou du côté de Mondrian ? De cette question dépend peut-être la portée d'une œuvre étrange à force de clarté et inquiétante à force de quiétude. — J.-A. F.

CORMAN

Pendant le passage de Corman à Paris, qui, en dix ans, n'avait vu que trois de ses premiers travaux, furent présentés dans un espace de quinze heures trois de ses dernières œuvres, les remarquables *Tales of Horror* (1961) et « *X* » *the Man With X-Ray Eyes* (1963) à la Cinémathèque et à l'A.A.M.P.S. et le décevant *The Young Racers* (1962) dans un ciné-club.

Avec eux, Corman s'affirme comme l'un des seuls survivants de la plus pure et viable tradition hollywoodienne (je ne dis pas américaine), qui consiste à exploiter toutes les ressources du Système, notamment sur le plan technique, où il est encore insurpassable. Il appartient donc à l'ère révolue de la plastique, que le cinéma a dépassé depuis quelques années ; et, comme tous les décadents, il est aussi brillant que limité. Ni la réflexion, ni la réalité ne l'intéressent (mais il ne sait pas toujours s'en apercevoir : ses Poe les moins infidèles — *Morella* et *Valdemar* — sont les plus inégaux), seul le trucage, aux fins de la plus grande émotion visuelle. L'ingénuité surenchérissante de cette esbroufe sans remords ni raison ni alibi (supériorité sur Minnelli) constitue la première cause de sa force.

Les intrigues les plus tirées par les cheveux, les déformations les plus énormes, les décors les plus bizarres ne sont que le premier stade d'un cinéma qui s'épanouit à travers des fumées et liquides aux formes sans référence ondoyant dans leur grâce infinie, ou à travers la perception supposée des rayons solaires, qui, dans les trois dernières minutes d'*X* supplante définitivement, après une chaude lutte, la vision normale.

Le plus beau cinéma d'animation qui soit, que seuls les cinéastes de prise de vues peuvent nous offrir, l'artiste ne semblant pouvoir s'affirmer qu'en se reniant. — L.M.

DeMILLE

On a trop pris DeMille pour ce qu'il n'était pas : à savoir naïf, roublard, reproches synthétisés quelquefois par naïveté roublarde ou roublardise naïve.

Je ne me propose pas de réhabiliter DeMille, c'est d'ailleurs déjà fait aux CAHIERS (et ses films s'en chargent bien tout seuls), mais de commencer à le situer où il est, c'est-à-dire pas du tout où on le croit d'ordinaire. Par exemple : *The Greatest Show On Earth*.

Cecil, dans la première partie, présente le cirque et ses personnages. Ceux-ci dans le cadre de celui-là. La connaissance que nous en avons est celle qu'ils veulent imposer d'eux à l'extérieur : Heston soucieux avant tout du spectacle, Betty Hutton de sa réserve, Wilde de sa légende, etc. Ce désir des personnages de ne pas se révéler, le cinéaste le respecte en privilégiant dans sa mise en scène ce justement derrière quoi il se retranche (l'inspection de Heston qui ouvre le film, l'arrivée de Wilde en voiture...). Ils sont donnés dans leurs fonctions (Heston organisant, Gloria Grahame sur ses éléphants), puisque elles sont le masque derrière lequel ils peuvent se réfugier. D'où l'importance donnée au cirque dans cette partie : c'est l'Idée qui domine tous les personnages (scène de la montée de la tente), et à laquelle ils sacrifient l'émotion désorganisatrice.

Et puis, brusquement, le film bascule ; un accident (chute de Wilde) détruit cet équilibre précaire, les masques se déchirent, les personnages se révèlent. Révélation par contagion, où l'émotion manifestée par l'un déclenche celle de l'autre (et ainsi de suite) : assauts de sublime, chacun surenchérissant sur le sublime de l'autre. Point de fusion des

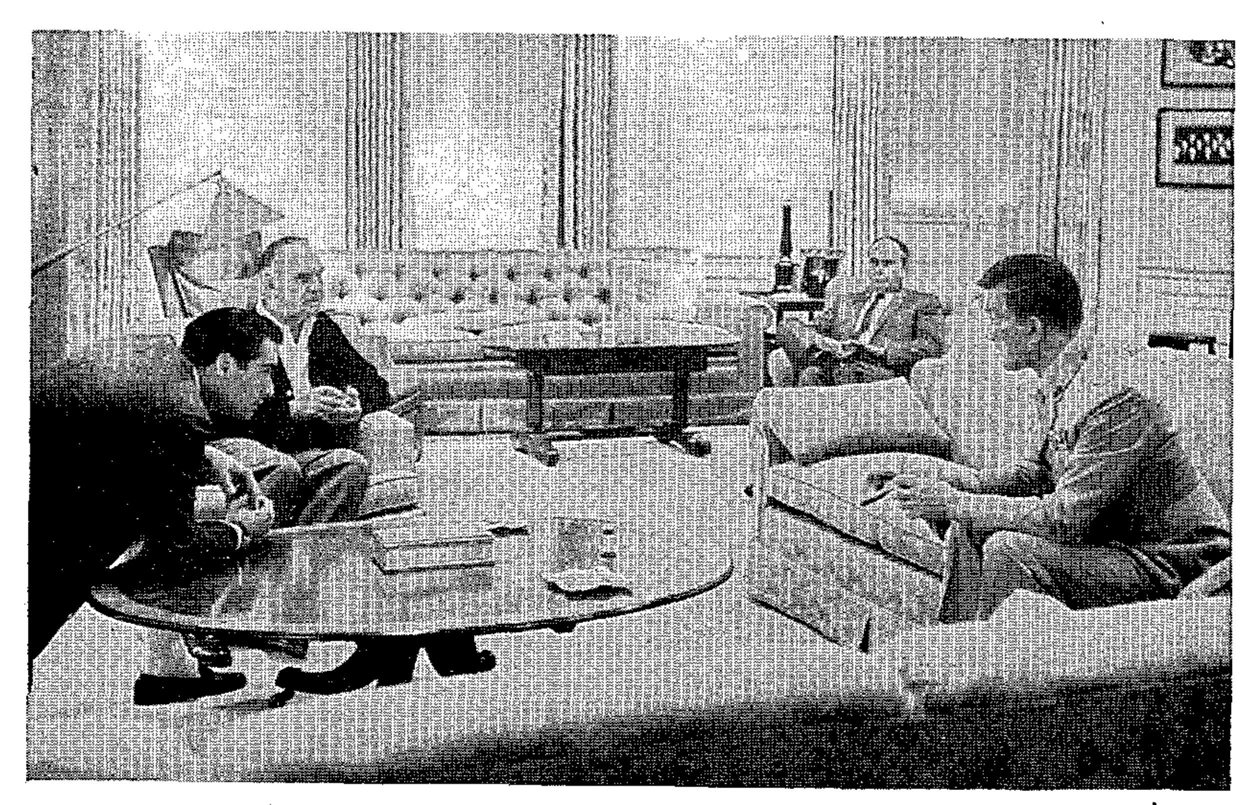
personnages (et de l'œuvre) qui devait nécessairement s'étendre en un embrasement général (l'accident de chemin de fer) : de l'émotion libérée, le cataclysme et la destruction de l'élément matériel du cirque.

Mais « the greatest show on earth », c'est en fin de compte, les émotions humaines, et le spectacle peut continuer à ciel ouvert, les blessures des exécutants et leurs vêtements déchirés ne peuvent qu'apporter de la vie à leurs numéros trop bien rodés. Car ce qui intéresse DeMille, ce n'est pas l'émotion brute dégagée par les numéros de cirque, mais les subtiles interférences de cette émotion avec les sentiments des personnages (celles, aussi, des sentiments sur cette émotion : modification réciproque des numéros de Wilde et Hutton, etc.), ponctuées par la stupidité du public, qui n'est touché que par les péripéties les plus saillantes d'un spectacle dont il ne saisit pas le sens : visiblement les spectateurs montrés — ahuris, bouffant du pop-corn — sont ceux mêmes qui, n'y comprenant rien, ont fait de DeMille le champion du Box-Office. Mais celui-ci n'est pas dupe de ceux-là. — P.-R. B.

JAMAIS DEUX SANS TROIS

« Dans *Double Indemnity*, film de William Wyler (titre français : *Assurance sur la mort*), on voyait Barbara Stanwyck descendre l'escalier intérieur de sa maison. Au bas de l'escalier, il y avait William Holden, commis-voyageur... » : ainsi s'ouvre une étude de M. Christian Mégret consacrée, ô Kyrou, à l'érotisme au cinéma (cf. « Crapouillot », n° 62, octobre 1963, p. 56-62). Avec un sens appréciable de l'humour involontaire, l'auteur poursuit, imperturbable : « Telle est, du moins autant que je me souvienne, l'histoire que racontait ce film. Mais ce dont je me souviens très bien, c'est cette scène, Barbara descendant l'escalier, pendant que William Holden l'attendait, en bas. Les films, même les meilleurs, c'est souvent ainsi : notre mémoire ne retient que des bribes. De *Double Indemnity*, ma mémoire n'a retenu, précisément, que cette scène de l'escalier. »

Quel serait son enthousiasme s'il avait vu le film de Billy Wilder, avec Fred MacMurray ! — C.G.



John Frankenheimer dirige Fredric March, Martin Balsam et Kirk Douglas dans *Seven Days in May*. A la page 273 de notre précédent numéro, producteurs et acteurs de ce film avaient échangé leurs rôles : c'est, en fait, une production John Frankenheimer-Joel, présentée par Seven Arts-Joel Productions Inc.



Jean-Daniel Pollet : *Méditerranée*

FESTIVALS

KNKK XPRMNTL

Pour rendre compte du troisième festival du film expérimental, à Knokke, inutile de présenter la ville : le brouillard nous la dérobait, et puis les organisateurs enfermèrent tout le monde dans un Casino. Il paraît que les fenêtres de ce Casino donnent sur la mer du Nord. Il y avait, dans la salle de jeux, quatre Giacometti. Mais dans la salle de projection, comment dire ? Cent-sept films xprmntx (je n'ose pas écrire « expérimentaux », je ne sais plus ce que cela signifie). Nous étions partagés entre les projections et le bar comme *Marienbad* entre l'hôtel et le parc. On quittait une salle morne pour rejoindre un bar où deviser gaîment avec toutes sortes de gens très bien. Leenhardt, par exemple, racontait à ce bar comment il avait demandé à Marcel Duhamel de mettre un sigle discret pour les copains sur les couvertures des bons numéros de la Série Noire puisqu'il est impensable de les lire tous, et il regrettait que Jacques Ledoux (le Duhamel de cette autre série noire) n'ait pas pris une telle initiative. Voici en tout cas les films auxquels j'aurais accordé un petit insigne :

D'abord *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet, le seul film mis en scène du festival, où l'on sent un regard et une vision. C'est un documentaire sur un mythe (la Méditerranée mourante). Au lieu de montrer mille visages pittoresques des pays méditerranéens, Pollet a élu quelques lieux auxquels il revient sans cesse : une maison parmi les arbres, la statue d'Horus, des colonnes, une jeune fille dans un bloc opératoire (jeune fille qu'on identifie à la Méditerranée elle-même). Et cette attention offerte à ces lieux, ce respect, conduisent à une idée. C'est un film qui n'a rien à voir avec Resnais et tout avec Lang. A Knokke, on demandait aux admirateurs de Pollet où était la nouveauté ? Je ne sais pas si ce film est neuf, je sais que c'est un film où le goût, l'imagination, l'inconscient ont leurs rôles. Donc, ce n'est pas du tout un film expérimental si, comme beaucoup semblaient le croire à Knokke, l'expérimental, c'est le ratage. Mais *Méditerranée* est une expérience passionnante ; les CAHIERS en reparleront, quand un cinéma parisien voudra bien programmer un spectacle Pollet.

Die Parallelstrasse, de Ferdinand Khittl (il paraît que beaucoup est dû au scénariste : Bodo Blüthner), c'est un film sur la naïveté. Cinq hommes sont condamnés à comprendre le sens de documents filmés qu'on leur présente. Ces documents sont des « souvenirs de voyages » filmés à Bangkok et à Melbourne, en Equateur et en Rhodésie. Isolés, ils n'ont pas de sens. Réunis par le montage, ils proposent un secret. Les cinq hommes ne découvrent pas ce secret et ils mourront. Je n'ai pas non plus découvert ce secret. Mais j'ai pensé à Chris Marker et aux cartes postales des *Carabiniers*. Naïf, parce qu'en voyage on est d'abord naïf, et secret parce qu'on pressent que le monde peut s'organiser et présenter une figure (cf. Borgès, une fois de plus).

Renaissance de Borowczyk est le premier film vraiment fait sur l'objet, et il faut l'aimer parce qu'il prouve que l'objet existe pour le cinéma, et non pour le roman ni pour le théâtre : la brosse à dents de Beckett est enfoncée par le hibou empaillé de Borowczyk.

Chumlum de Ron Rice (Greenwich Village), suite de plans en surimpression, très belles couleurs, mais d'un goût très dégénéré, ne retient pas *comme tel*, mais indique une voie possible vers un cinéma qui s'intégrerait au théâtre.

A part ça, le reste fut du tout venant. Nullités sur nullités, on finissait par s'enthousiasmer sur un plan ici, seize images là, ou quelques mesures de musique !

Deux films hors compétition auraient dû être dans la course et rafler des prix : *Salut les Cubains* d'Agnès Varda, et *Le Business et la mode*, de William Klein. Le Varda, fait uniquement sur photos, comme *La Jetée* (mais c'est le contraire du Marker), propose un portrait à facettes de Cuba et chaque photo est un salut à partir d'une émotion : le salut à la danse d'abord, puis aux *révolutionnaires* qui ont eu le mal de mer, et à Fidel qui aime la peinture abstraite. Bill Klein, c'est bien simple : tout ce que Godard assure que Leacock ne fait pas, il le fait ; il rend des comptes. Les requins de la haute couture new-yorkaise sont mis en place par Penn + Avedon, et filmés par Robert Frank ; Yves Saint-Laurent vu au grand angle devient un personnage qui fait peur. C'est intelligent et sensible, et les intentions sont nettes (l'image aussi).

En marge du festival, il y eut divers colloques sur les autres arts et l'expérimentation. J'en parle pour mémoire : on y voyait des gens apparemment sérieux s'interroger sur les « grands problèmes » de l'art qui sont beaux parce qu'ils sont impossibles à résoudre. Eux voulaient tout résoudre. Quelques phrases de Roland Dubillard désamorcèrent heureusement deux de ces séances.

Et maintenant qu'est-ce qu'un film expérimental ? C'est un film sainement révolutionnaire (comme Poussin le parut à Delacroix) ; ce sont donc, à ma droite, *La Jetée*, à ma gauche, *Les Carabiniers*. — F. W.

TOURS

I. —

Décidément, le court métrage ne souffre pas la médiocrité : contrairement aux apparences, si les gens n'ont rien à dire, rien à montrer, les quelques minutes dont ils disposent ne leur permettent aucune échappatoire. *Autre constatation :* lorsqu'un cinéaste de court métrage tient une idée qu'il estime bonne, il pense que la restriction temporelle lui interdira de la développer ; il se garde par conséquent de la travailler, de l'enrichir : en deux minutes, le spectateur a compris le « principe » du film, et le reste lui paraît durer une heure ou plus. Cette erreur, ou cette paresse, tue un grand nombre de films, mais leur confère au moins une illusoire *longueur*.

Le film qui mérite le moins un tel reproche, c'est incontestablement *Désormais*, de Denis Epstein, qui pécherait plutôt par excès de concision, mais il serait absurde et vain de lui en tenir rigueur, puisque l'ellipse et le raccourci conditionnent cette entreprise. Imaginez qu'on vous raconte en trois minutes *Les Dames du bois de Boulogne :* l'effet serait analogue, entre la fureur et la fascination. A la façon des sculpteurs modernes, Epstein *compte sur le vide pour modeler* le véritable relief de son œuvre. Fable sur les rapports du libertin et du moraliste, haï kaï du contradictoire, *Désormais* est sans doute un ratage fou, mais fort provocant.

Encore plus fumeux et dense, *Leçons de ténèbres* marque la rentrée du premier lauréat de Tours, Roger Livet. En douze minutes, il embrasse les trois âges de la connaissance, c'est-à-dire la base des civilisations. Dans le théâtre du monde, il range trois actes : de l'*Antiquité au Siècle des Lumières*, union de l'homme et de l'univers ; puis dissociation de ces éléments, grâce aux découvertes scientifiques, provoquant l'angoisse moderne ; enfin, réintégration de l'homme dans un cosmos en mystérieuse expansion. Abscons par volonté de sécheresse, irritant comme un numéro de « Planète », l'exposé est déprécié par une iconographie banale et contestable.

Où se *cachent donc* le monde, la vie ? Tout l'éblouissement suscité par un film aussi « mince » que *Dans le vent* tient à ce miracle : la vraie vie est ici. Jacques Rozier capte la seule chose pour laquelle on a inventé *d'abord* le cinéma, il attrape au vol l'air du temps. A propos du plus futile sujet, à propos de n'importe quoi (mais un n'importe quoi touchant des millions d'êtres), ici la vogue des bottes chez les femmes, il peint toute une société, ses amours, ses tabous, ses *préoccupations véritables*, avec beaucoup d'allégresse et une élégance merveilleuse. Tout 1963, esthétique et moral, tient dans ce film.

D'autres, renonçant aux poissons rouges, tentent de cerner le monde contemporain. Mais quelle maladresse, quel manque de maturité ! Avec *Petit Discours de la méthode*, Pierre Patry et Claude Jutra ont abordé un sujet passionnant : la France vue de Sirius, par quelque Huron *gouailleur*. Mais le *jésuitisme* et la confusion intellectuelle s'unissent pour rendre l'approche incohérente et prodi-

gieusement ennuyeuse. De même, *Féminin pluriel* ose faire entendre ce que le cinéma s'est toujours gardé de révéler : la véritable pensée d'une bonne partie des femmes, concernant leurs rapports avec les hommes et le sens de leur vie ; jamais le fossé du couple n'a été dévoilé avec cette brutalité. Mais ce document-choc a été trituré par Sylvain Dhomme jusqu'à paraître complètement faux, misogyne, et d'une surprenante laideur.

Parmi les films consacrés au politique, *L'Art et la manière* de Georges Dumoulin a triomphé sans peine, écrasant, par exemple, *L'Homme seul* de Patrick Ledoux. Dumoulin envisage l'influence et le développement du nazisme avec la froideur et l'objectivité qui conviennent à un esprit adulte. Son commentaire, composé d'extraits de « Mein Kampf », vaut tous les sermons et toutes les mises en garde.

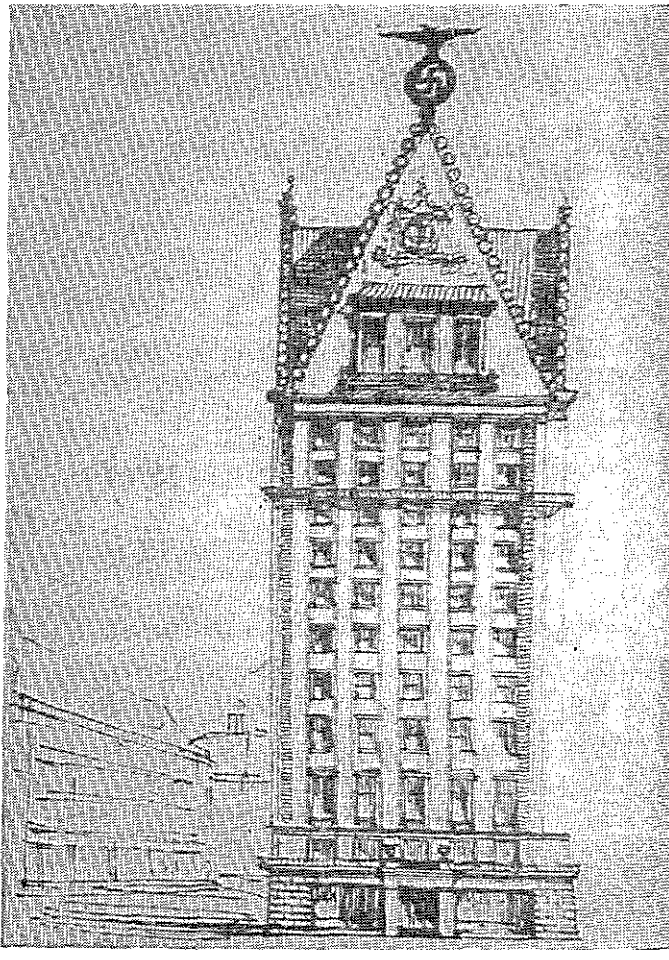
Enfin, *Sucre amer*, de Yann Le Masson, à partir de l'élection (avec tous ses truquages) de M. Michel Debré à la Réunion, aboutit à un examen de l'état pitoyable auquel la colonisation a réduit cette île. L'image ne triche pas ; tout est efficace, percutant. Un seul défaut : l'abus des prises au long foyer pour les interviews des témoins. — M. M.

II. —

Les Fenêtres (G.-F. Mingozzi), *Les Vieux dans la ville* (A. Bonomi), *Le Peintre de Spolète* (M. Mida), *En scène* (M. Severino) : les court-métragistes italiens s'essoufflent à marier, à la traîne d'un néo-réalisme « repensé » et des lauriers récents de leur maître (avoué ou non) Baldi, un intimisme désiré social aux couleurs esthètes de la Ferrania triomphante ; mais anecdotes ou enquêtes laissent surtout percer, derrière les velléités critiques, une curieuse nostalgie des miniaturistes et calligraphes, que son camouflage sous d'autres masques que le pur plaisir de la touche rend irritante, en tout cas inachevée. L'absence de propos clairement définis y contraint poésie comme sociologie à s'en aller chercher d'autres voix plus responsables (De Seta, par exemple).

Du côté des impressionnistes, pointillistes et autres primesautiers, c'est autre chose encore ; la caméra virevolte en picorant au passage, à loisir, petits riens, reflets d'êtres ou de choses, moues, fesses, ombrelles et tout ce qu'on voudra : on verra bien au montage, qui transforme nos analytiques du dimanche en synthétiques du samedi soir. Vacances, meetings, week-ends, fêtes foraines, enfance ou vieillesse leur sont d'ailleurs terrains de chasse privilégiés, mais aussi miroir inexorable : si les gens ne savent trop comment passer le temps, nos « cinéastes » savent-ils mieux les regarder ne rien faire ? Je veux parler d'*Un dimanche à Hluboka*, du tchèque Jiri Papousek, ou des *Vacances*, du toujours tchèque Vaclav Taborsky ; saisons ou latitudes ne changeant d'ailleurs rien à l'affaire, car *Noël*, de Roland Klick (R.F.A.) n'a rien à leur envier, pas plus qu'*Encore dimanche*, de Jean-Christophe Averty, mieux inspiré ailleurs, tout ici se retournant contre lui, faute d'avoir su équilibrer la cruauté de Franju et celle de Chabrol, le jazz et le gâtisme, l'alcool et l'atroce, bref, le trop loin et le jusqu'où. C'est aussi, mais à un degré moindre, *Jour de fête*, du britannique John Irvin. Plus loin, en Silésie, Kasimierz Karabasz filmait sinistrement de sinistres amateurs de colombes, mornes oiseaux domestiqués appelant l'écho de plus salutaires fureurs, mais la Pologne n'est pas la Californie (*Les Oiseaux de Silésie*).

Dans le didactisme scientifique, préférons à un classique (quoique prolifique d'un vert assez inédit) *Cigarier* japonais (de Y. Yonai)



Georges Dumoulin : *L'Art et la manière* (dessin d'Adolf Hitler.)

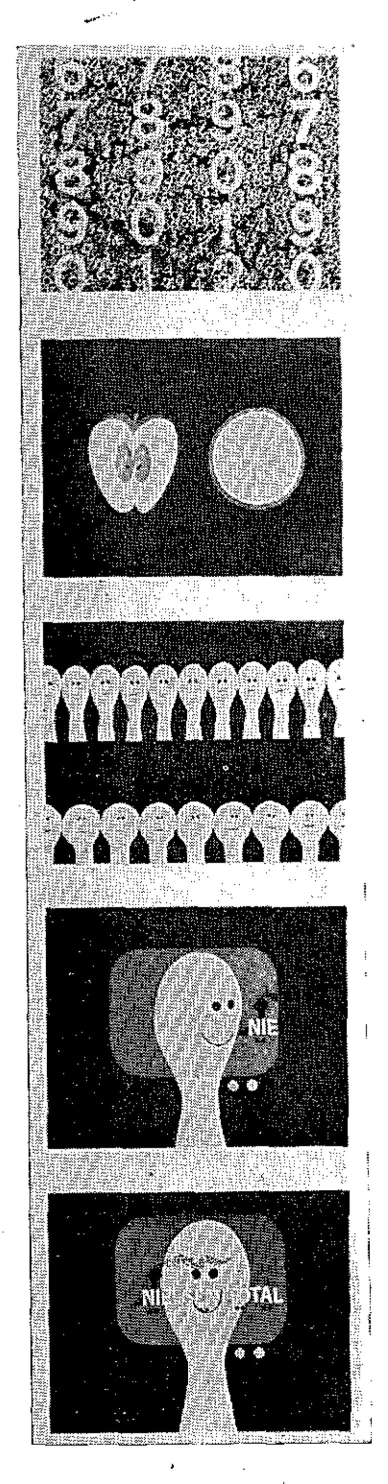
ou à une *Cité savante* canadienne, mais confuse (de Guy L. Coté), l'exploration, grâce aux virtuosités jointes de l'endoscope et de l'Eastmancolor, de notre *Corps profond,* continent proche et secret irradié de lueurs d'anticipation, et forme ultime du voyeurisme. Saluons le travail intelligemment vulgarisateur de Lalou et Barrère, aussi troublant qu'il aspirait à l'être.

Le seul art par contre avec lequel Reichenbach et Rossif entretiennent des rapports suivis et courtois, c'est celui d'accommoder les restes : le premier rehausse ses chutes peu insolites, bariolées de soleils couchants, d'un désinvolte sacrilège dont la sottise plus que la méchanceté déchaîna l'hilarité (*Illuminations,* comme il se doit). Le second, moins audacieux, s'en tient à Pierre Emmanuel pour tenter de faire avaler son hâtif *Pour l'Espagne* ; entre le faux poète et le faux cinéaste, la joute est plus égale.

Toi, de Istvan Szabo (Hongrie), au Grand Prix un peu écrasant, c'est, au-delà d'une liberté très concertée et des tics extérieurs de la N.V. studieusement décalqués, le plaisir sans remords de quelques flashes sur une aimable damoiselle : quelque chose, en (très) mineur, comme les contre-champs sur Karina mitraillée par Subor dans *Le Petit Soldat.* Après tout, cela vaut mieux que la laborieuse fantaisie d'un René Clair yougoslave (*La Porte,* de Branko Majer). Ou le pourléchage distingué de Philippe Condroyer (*Une lettre*), sur un sujet proche des *Fiancés* (Olmi). Ou même que l'*Abel Gance* de Nelly Kaplan ; s'il est temps de consacrer des films aux cinéastes, il faut déplorer que Gance soit ici ravalé au rang d'un inventeur malheureux, d'un bricoleur traversé d'éclairs de mégalogénie, alignant, à la fin de sa vie, la liste de ses découvertes. Le Pictographe, la Polyvision et autres joujous y éclipsent par trop les tempêtes ; essai fourre-tout où l'on ne peut que grapiller.

Dans *L'Annonciation,* de Philippe Durand, il y a plus d'intentions que d'humour, et aussi dans *Un honnête homme,* d'Ado Kyrou, mais, agressivité pour agressivité, les cartes postales 1900 lui réussissent mieux que d'autres « ombres ». *Borom Sarret,* de Sembène Ousmane (Sénégal), justifie sa simplicité par l'oscillation entre efficacité et effacement, mais c'est au profit d'une sympathie et d'une franchise peu suspectes. Il lui reste à enchanter l'écart encore incertain entre humilité et littérature : l'espoir est permis.

Le meilleur enfin de ces journées : *Bûcherons de la Manouane,* de Lamothe (Canada), rapport enfin rétabli de la caméra et de son objet, et beauté d'autant plus profonde que peu soucieuse de s'affirmer ; bref, le retour au regard sans emphase, à la candeur adulte de Flaherty ou de Rouquier. Un métier, des hommes, la nature et la neige toujours



Apples and Oranges...

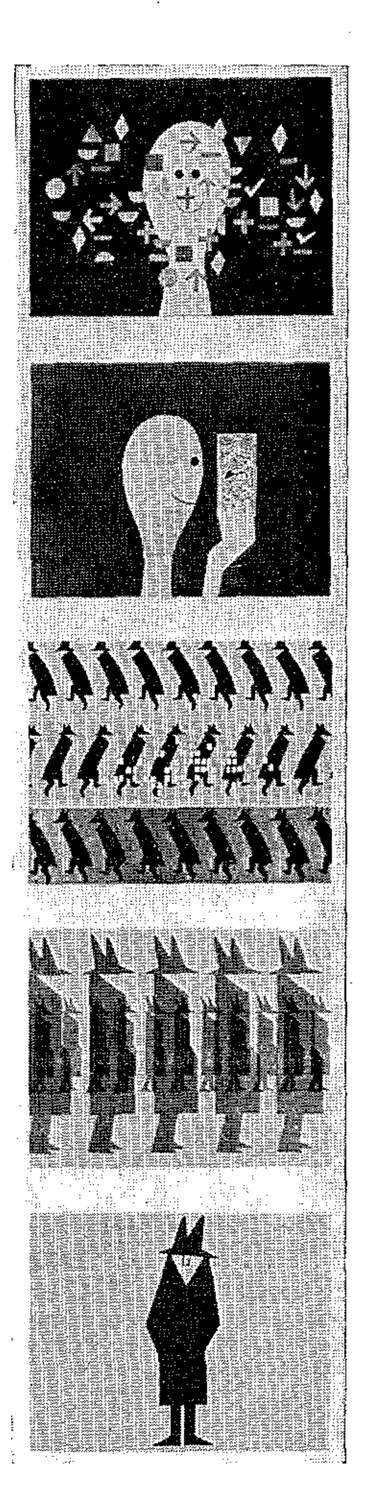
recommencée, et la peine aussi, quoi de plus simple à dire, mais il fallait le dire comme Lamothe, ancien bûcheron et nouveau cinéaste, toutes subjectivité et objectivité comprises dans le mouvement même du film et sa force de communication.

Et surtout, *Monsieur Albert Prophète,* de Jean Rouch, fête de l'intelligence et de la sensibilité, poésie vraie, émerveillement toujours neuf à la naissance des choses et à leur passage. Ecoutez Claude Lévi-Strauss : « Ce documentaire m'a paru valoir, à la fois, par la finesse et la précision de l'observation ethnologique et par le très grand charme poétique qui s'en dégage. Jean Rouch a démontré une fois de plus son art incomparable pour faire simultanément un travail de haute tenue scientifique et une œuvre d'art. » De la communauté hariste de Bregbo, de son prophète et de ses malades, nous savons tout par un regard qui remonte aux sources et les laisse s'écouler dans le film, tout un réel saisi dans ses implications et son enseignement. Pour Rouch, pélerinage du côté des *Fils de l'eau ;* pour le cinéma, au-delà des formules, aussi bien celui d'hier que celui de demain, l'accord d'un monde et d'une approche qu'il faut sans cesse approfondir : co-naissance du poète et connaissance du savant, une nouvelle fois réaffirmées. — J.-A. F.

III. — L'ANIMATION

Notre époque ne croit pas au progrès : elle ne croit qu'aux révolutions. Ainsi ce n'est pas en aménageant la monarchie que la Révolution de 89 impose un nouvel ordre social, ni celle de 1917 en améliorant le régime tsariste. Pareillement (ou parallèlement), ce n'est pas en perfectionnant les moyens de la peinture classique issue de la Renaissance que les cubistes poursuivent les buts de la Peinture. Bref, de tous côtés, il n'est question que de table rase, et de recommencer le monde. C'est que nos révolutionnaires ne croient qu'aux vertus postulées de la vérité et de la justice — toutes choses qui ne se conquièrent ni ne se méritent, mais auxquelles on se convertit (ou non).

Ceci n'est pas sans conséquences, principalement philosophiques. Mais tenons-nous en à l'Histoire. Les révolutions, c'est connu, ont sur elle un effet rétroactif. Non seulement elles l'orientent — en redressent les perspectives — mais elles révèlent des aspects inaperçus, ou oubliés, ou encore falsifiés par les idées reçues : les impressionnistes découvrent l'art japonais, les cubistes « inventent » l'art nègre, il n'est pas jusqu'au nouveau roman qui n'entende fournir une lecture plus *juste* de Flaubert ou de Kafka.



... de Saul Bass.

Ce *long préambule* pour qu'on ne s'étonne pas des voies dans lesquelles s'est engagée, à son tour, l'animation contemporaine. Comme le politique, le peintre et le romancier (mais j'aurais, aussi bien, pu prendre mes exemples dans l'histoire de la musique), le cinéaste d'animation est hanté par les principes de son art. Et s'il renie l'héritage de Disney, c'est pour se donner de plus authentiques *ancêtres* (Emile Cohl, Len Lye...) et s'approcher, comme le voulait Klee, « du gouffre secret où la loi élémentaire nourrit l'évolution ».

Après Annecy, les *quelques* œuvres de qualité montrées à Tours confirment le phénomène. Les formes géométriques de Saul Bass (*Des pommes et des oranges*), les tracés imprévisibles de Robert C. Breer (*Respiration*), le magistral fondu-enchaîné qu'est *Le Nez* d'Alexeieff, coulent de source avec une assurance et une sérénité qui sont la marque d'un étonnant bonheur d'expression (1). Mais plus digne d'*attention encore est* la *manière* dont chacun des auteurs a résolu ce problème central de l'expression (auquel, nous le verrons, achoppe un artiste aussi doué que Borowczyk) qu'est le problème de la fusion d'une forme et d'une idée — que celle-ci prenne l'aspect d'une thèse (chez Bass), d'un argument (j'allais écrire d'un livret : chez Alexeieff) ou de la seule fantaisie du cinéaste qui *fait affleurer dans ses lacis un* cortège de figures fugitives (chez Breer). Tout se passe comme si leur art consistait moins à traiter leurs sujets, comme on dit, qu'à obtenir qu'ils refusent à tout instant de se *nommer* — et ceci par les moyens les plus divers : Alexeieff en confiant à son écran d'épingles la digestion de son argument, Breer en liant et déliant sans repos les arrangements qui naissent sous son pinceau, Bass *en laissant* ses cubes et ses cercles se remplir et se vider comme des récipients, tous enfin en mettant au jour « des images qui peuvent être qualifiées, de façon abstraite, de constructions, mais qui, de façon concrète, selon la direc*tion des associations attirées*, peuvent prendre les noms d'Etoile, Vase, Plante, Animal, Tête ou Homme » (Klee).

Inversement, Tours offrait un exercice de style à *bien des égards* remarquable, mais où l'auteur, à mon sens, n'est pas parvenu à cet équilibre — à cet *accord* — qui fait la réussite des films cités plus haut. Je veux parler de *Renaissance*, de Walerian Borowczyk. Voici en effet un film qui possède toutes les qualités requises : une belle et forte idée de départ (comparable à celle de *La Jetée* de Marker) servie par un prodigieux travail d'animation *(reconstitution d'objets et* de groupes d'objets à partir de leurs éléments). Pourtant le charme ne joue pas. Que s'est-il passé ? Peut-être ceci :

On aura, sans doute, remarqué le *soin que* mettent Bass, Breer et Alexeieff à se retirer de leurs œuvres, en véritables médiums qui assistent à leurs créations plus qu'ils ne les créent. Borowczyk, quant à lui, n'a pas cette politesse d'artiste. Il ne sait pas s'effacer. Il est là, devant son œuvre, comme une gigantesque signature qui la masque à notre regard. On a envie de lui dire : ôte-toi de là, tu n'es pas transparent.

Car voilà bien, en fin de compte, le signe de l'œuvre réussie : la transparence, seule propice à cet avènement (naissance et mort) d'une forme qu'est un film d'animation. Si bien (accordons-le) qu'on peut se demander ce qui nous séduit, nous autres, dans ces œuvres : la beauté ou l'événement ? — A.-S. L.

U. S. A.

OFFENSIVE SYNDICALE

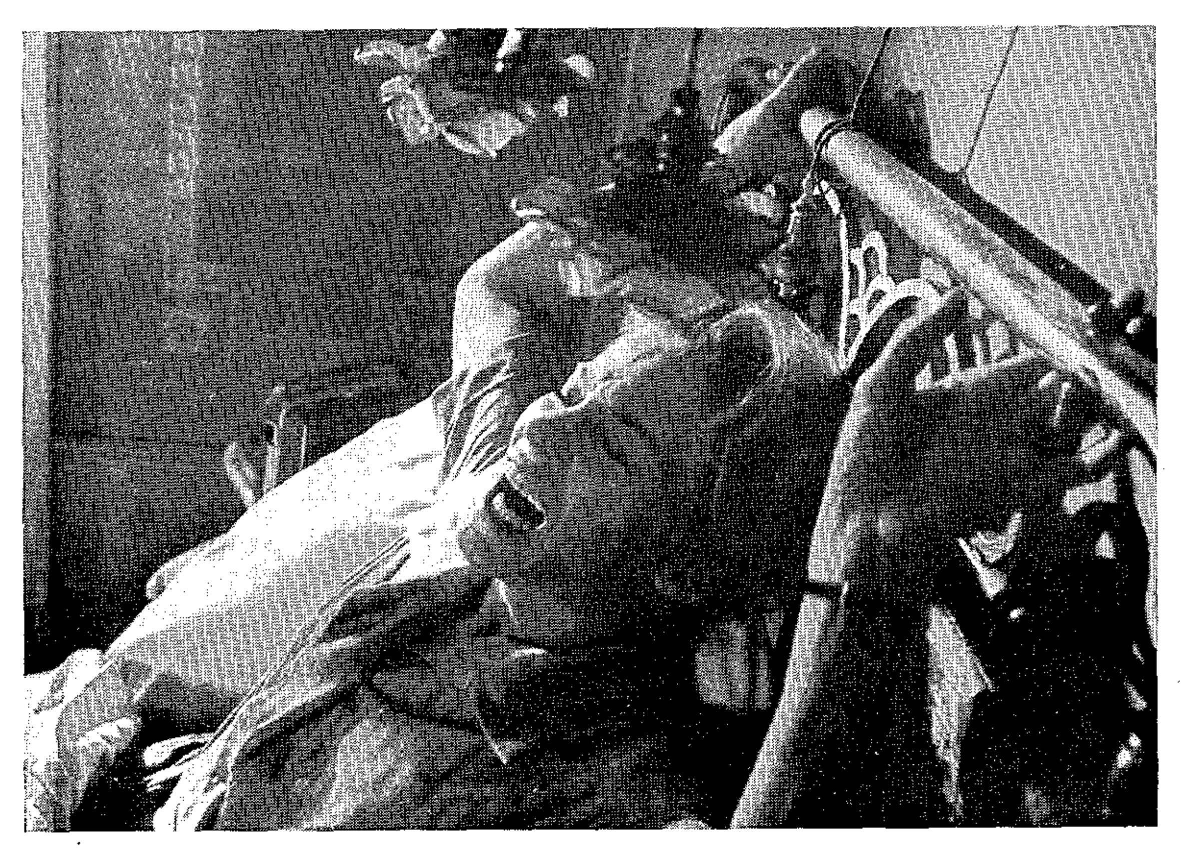
Hollywood. — L'International Alliance of Theatrical Stage Employees (IATSE), la centrale *qui groupe* cameramen, monteurs, décorateurs, maquilleurs, projectionnistes et 17 autres métiers du cinéma et de la T.V. aux U.S.A. et au Canada, est partie en guerre contre les jeunes cinéastes new-yorkais. Harry Moyer, qui gagna le prix de la mise en scène au Festival de San Francisco en novembre, en est le bouc émissaire.

Le syndicat a expulsé Moyer du « local » des monteurs de New York, le privant ainsi de son gagne-pain, et l'a dénoncé à la police new-yorkaise pour avoir filmé *The Moving Finger* dans la rue sans autorisation. Les chefs d'accusation contre Moyer sont : 1) d'avoir payé ses acteurs en retard, ce qui est interdit

---

(1) Alexeieff : « J'ai fait *Le Nez* avec une espèce d'assurance qui me surprenait presque moi-même. Et nous étions perpétuellement surpris, Claire et moi, lorsque nous voyions *pour la première fois* nos personnages évoluer, de constater qu'ils le faisaient plutôt bien ».

N.B. — Il me faut ici parler de *Pauvres hommes,* de Vlado Kristl, bien qu'il s'agisse d'un film de prise de vues directe, avec acteurs et décor réel. C'est, en effet, une bande inclassable aux côtés, mettons, du dernier film de Rozier, mais parfaitement à sa place dans la filmographie de son auteur, cinéaste d'animation doublé d'un infatigable chercheur (on se souvient de *La Peau de chagrin et de Don Quichotte).* Il est aussi difficile d'en parler qu'inutile de le décrire. Mais prenons-y garde : cet étrange objet impénétrable, cette statue de l'île de Pâques soumise à des lois plastiques et rythmiques précises mais indéchiffrables, cet apologue bouche-cousue, parle comme un avertissement. Il ne nous reste qu'à apprendre à le lire. — A.-S. L.



Ingmar Bergman : *Tystnaden (Le Silence,* 1962, Ingrid Thulin), dernier de la trilogie des « films de chambre » *(Sasom i en spegel : A travers le miroir,* 1961 ; *Nattvardsgästerna : Les Communiants,* 1961-62), que nous risquons de ne jamais voir que mutilé, à la suite du scandale qu'il soulève à Stockholm

par la Screen Actors Guild ; 2) d'avoir utilisé des équipes non-syndicales ; 3) d'avoir tourné avec moins de techniciens que n'en prévoit la loi syndicale.

Ce qui a particulièrement « offensé » IATSE est que Moyer ait eu la légèreté d'accorder au correspondant du « New York Times » à Hollywood une interview où il déclarait sans gêne avoir réussi à déjouer la police et à tourner son film sans autorisation sous le nez des flics de Manhattan. L'IATSE a informé la police de cette interview, et le chef de la police new-yorkaise va ouvrir une enquête qui peut mener à la saisie du film lors de sa sortie dans la bonne ville de New York, si les allégations de Moyer s'avèrent exactes.

Contacté par les CAHIERS, le secrétaire de presse de l'IATSE à Hollywood s'est refusé à tout commentaire sur les répercussions possibles de cette affaire, tout en avouant que « d'autres cinéastes sont en observation ».

On sait que la totalité des films de la N.V. new-yorkaise sont « jaunes », y compris *Shadows, The Connection, The Cool World* et les films des frères Mekas. Jusqu'ici, leurs distributeurs se sont tirés d'affaire en sortant les films d'abord en Angleterre, puis, avec l'argent ainsi gagné, en payant la pénalité syndicale et sortant enfin les films sur le marché canado-américain. — A.M.

REVOLUTION NOIRE

La distribution des rôles, dans les programmes de télévision et les grands films, reflète cet hiver la révolution noire aux Etats-Unis. Les acteurs noirs qui, traditionnellement, n'ont paru que dans les rôles d'*Uncle Tom* ou de domestiques de sénateurs sudistes, trouvent maintenant des rôles de « blancs ».

Il y a une professeur noir dans la série TV « Mr. Novak », une secrétaire noire dans « East Side-West Side », des étudiants noirs dans les salles de classe du « Patty Duke Show » et, à l'université, dans la série « Channing ». Au programme « The Outer Limits », un Nègre joua récemment le rôle d'un secrétaire du président et, au même

programme, les Américains verront bientôt un astronaute noir.

Mais ce qui est encore plus significatif est que les Noirs *commencent à paraître dans* les séquences de publicité du petit écran. On a vu, par exemple, un Noir se raser avec une lame Gillette, et un autre conduire une Rambler.

Dans la production de films, *My Fair Lady*, de George Cukor, est à peu près le seul film sans interprètes noirs en ce moment. Ossie Davis paraît en soutane dans *The Cardinal ;* l'idole des teenagers, Connie France, assiste à une partie mixte dans *Looking For Love*, que Don Weis termine à MGM ; un journaliste noir pose de pertinentes questions à Fredric March dans *Seven Days in May*, de John Frankenheimer, sorti à Noël ; Robert Goulet et Robert Morse ont une secrétaire noire dans *His and His*, que Henry Levin vient de commencer à MGM ; des couples nègres figurent parmi les invités d'un cocktail dans *The Out-of-Towners* que Delbert Mann tourne chez Warner.

Derrière les caméras, la situation change aussi, mais d'une façon moins spectaculaire. Wendell Franklin, le premier membre noir de la Screen Director's Guild, est le premier cinéaste à avoir été enregistré *comme assistant* : il travaille sur *The Greatest Story Ever Told*, de George Stevens, et Stanley Kramer serait prêt à produire un film mis en scène par Franklin. Un Noir *travaille également* comme cameraman sur un grand film, et c'est la première fois. Robert Puello s'est fait engager comme second assistant-opérateur sur *The Pawnbroker*, que Sidney Lumet tourne à New York. Il n'y a que cinq autres cameramen noirs dans le syndicat (Alliance of Theatrical Stage Employees, IATSE) ou, si l'on *veut, dans toute* l'Amérique du Nord.

Entre temps, La Nouvelle-Orléans reste la dernière grande ville du Sud qui refuse l'accès des Noirs aux salles d'exclusivité. Partout ailleurs, cette année, à Nashville, Memphis, Dallas, Houston, El Paso, Atlanta, Miami, etc., la « déségrégation » des grands cinémas s'est effectuée sans trop de difficultés. — A. M.

CINEMATHEQUE

RETROSPECTIVE CUKOR

L'hommage à Cukor, contrairement à l'opinion générale, a peut-être porté tort à quelques-uns de ses films, mais pas à leur auteur. Qu'une assez grande partie de cette œuvre soit, en effet, peu intéressante, nous confirmerait plutôt la qualité propre du cinéma de Cukor : un cinéma de la *grâce* (presque chorégraphique), sachant que celle-ci demande, pour se manifester, certaines conditions. A la déception qu'on pourrait ressentir de *ne point* voir des œuvres de la qualité de celles qu'on connaissait bien, succède l'émotion de voir les beautés des dernières éclore dans les œuvres de jeunesse. *Peu à peu s'organisent* toutes les « notes » d'une œuvre construite précisément sur elles, et dont les réussites ne sont que la plus parfaite mélodie.

Ce développement presque trop logique d'une œuvre (chaque victoire entraînant une conquête, chaque *accord* réussi en entraînant de nouveaux, c'est-à-dire une nouvelle œuvre) est heureusement brisé par certains films miraculeux (je pense surtout à *Sylvia Scarlett*) qui redonnent au travail de l'artiste son mystère. Ainsi l'hommage a-t-il permis, en même temps qu'une découverte progressive de l'œuvre, de retrouver cette part de *vide* entre un auteur et nous, cette distance qui fait le poids véritable d'une œuvre et nous comble.

Il convient, en premier lieu, de respecter un des intérêts de l'hommage, celui de la chronologie. Ce qui permit de suivre l'évolution de préoccupations qui devinrent, *en* s'agençant, des thèmes véritables. Ainsi, dans *What Price Hollywood* (1932) apparaissent déjà nombre de notations qu'on retrouve, amplifiées et magnifiées, dans *A Star Is Born* (1954), telles que la différence de regard qu'une femme porte sur Hollywood lorsqu'elle veut devenir actrice (premières scènes, présentations étincelantes, etc.) et après, quand Hollywood l'a intégrée. Dans la mesure où il montre l'itinéraire d'une jeune femme d'abord attirée par une lumière qu'elle est ensuite elle-même, une fois star, *What Price Hollywood* est le premier de ses films où Cukor se penche sur les apparences, sur leur jeu, auquel les être participent et par qui ils sont liés.

Ces termes un peu pompeux désignent en fait les intuitions premières de tout artiste, *et surtout de tout cinéaste*, intuitions qui deviennent directement le propos de Cukor. On comprend alors que la femme, chez qui luttent ou se révoltent l'être et l'apparence, et cela de façon d'abord purement sensible (parure, apprêts...) soit une des clés de l'œuvre de Cukor, en même temps que sa parfaite illustration. Aussi *What Price Hollywood* traite-t-il du spectacle : que la femme y soit, de surcroît, comédienne — de profession — voilà qui ouvre au cinéaste davantage de perspectives. Mais *What Price Hollywood* n'est pas construit sur ces variations, sur ces subtiles interférences : c'est plutôt l'histoire d'une femme qui utilise pour atteindre Hollywood (le monde de l'apparence) les dons de sa nature : les jeux de l'apparence, mais en les détériorant.

En revanche, d'autres Cukor sont, avouons-le, moins intéressants ; ainsi *A Bill of Divorcement* (1932), *Dinner at Eight* (1933), excepté le suicide de Barrymore, *David Copperfield* (1934), *The Women* (1939), *Her*



George Cukor : *Adam's Rib* (Katharine Hepburn, Tom Ewell)

Cardboard Lover (1942). Ces films, au sens strict du terme, ne sont pas « mauvais » : ils sont toujours fort bien joués, assez brillants formellement, certains gestes d'acteurs y sont ingénieux, les situations drôles, les schémas habiles, etc. ; toutes qualités qui, faute de se fonder sur quelque chose d'important (une volonté du cinéaste de leur faire dire plus qu'elles ne sont) et d'accéder ainsi à la beauté, restent des qualités ne reposant, semble-t-il, sur rien. D'où vient qu'elles se chargent elles-mêmes, en cours de projection, d'un coefficient d'ennui qu'elles auraient voulu masquer.

Ces films, d'ailleurs, sont, à divers titres, prisonniers du *procédé* qui présida à leur élaboration : ne pas montrer d'hommes dans *The Women* ; histoires parallèles, puis réunies, dans *Dinner at Eight* ; adaptation littéraire dans *David Copperfield;* réapparition de Barrymore et ses conséquences dans *A Bill of Divorcement* ; etc. Procédé qui a le tort de sembler régir toutes les confrontations des personnages et leurs actes, et c'est ainsi que la séquence — assez belle — du suicide de Barrymore perd de son pouvoir d'émotion, à cause de l'inexistence du personnage.

Si j'ai analysé ces films d'une manière aussi négative, et peut-être exagérément sévère, c'est pour bien montrer le danger de l'art de Cukor, cinéma de la grâce qui réclame à la fois la plus grande ingénuité et la plus grande habileté : à ces films (nécessaires cependant en ce qu'ils développent l'habileté du cinéaste) manque l'ingénuité, c'est-à-dire la croyance totale aux êtres mis en cause. Ce qui indique bien la préférence de Cukor : des personnages dont c'est l'être même qui provoque et détermine la trame du récit, des personnages « absolus », des personnages qui jouent.

Ceci, c'est *Sylvia Scarlett* (1935), non seulement l'égal des derniers chefs-d'œuvre, mais peut-être encore plus beau, tout en grâce et légèreté. Femme d'abord, Sylvia l'est au plus haut degré, jusqu'à se déguiser en garçon ; comédienne donc, en tant que femme, jusqu'à vouloir jouer « vraiment » la comédie, où d'ailleurs, elle se comporte plus en femme qu'en « comédienne » — mais toujours travestie en garçon (scène où elle interpelle le peintre qui perturbe la pièce).

Une jeune fille austère, Sylvia Scarlett, a perdu sa mère. Pour pouvoir accompagner

son père, obligé de fuir, Sylvia coupe ses nattes et se transforme en Sylvester. En se travestissant ainsi en garçon, Sylvia devient une femme, parce qu'elle prend, de la façon la plus décisive, le contrôle des apparences. De ce pouvoir sur les apparences découle tout le jeu. S'étant adjointe un complice ironique (Cary Grant), que son travesti n'abuse qu'à demi, Sylvia va désormais se livrer à toutes sortes de jeux (Hyde Park, la tentative de vol des bijoux, la comédie, etc...). C'est Cary Grant, ayant le génie du jeu mais non, en tant qu'homme, la grâce, qui organise ces mises en scène. Mais comme elles ne sont, pour Sylvia, que pur jeu formel, qu'elle veut en jouer et non y jouer, qu'elle n'a pas le *sérieux* nécessaire, elle cause leur échec et en rit (le garçon désespéré de Hyde Park). Ou bien, en ayant été délibérément écartée, elle les fait sciemment échouer (le cambriolage) en les rétablissant dans leur gratuité. Ainsi, Sylvia domine les apparences ; mais celles-ci se retournent contre elle, elle n'en est plus maîtresse. C'est qu'un élément, hors d'elle, et qu'elle ne peut contrôler, son amour pour le peintre, vient rompre le jeu et en briser la gratuité. Les apparences qu'elle avait disposées et organisées lui étant maintenant hostiles et défavorables, elle les fait éclater et redevient femme (apparition en robe blanche) pour participer à un nouveau jeu, celui de l'amour.

Ce nouveau jeu, qui ne dépend plus entièrement d'elle, comporte un enjeu, l'amour en retour du peintre, et prend de ce fait, une tonalité tragique. (C'est alors que le film s'assombrit par la mort du père et la tentative de suicide de la fiancée du peintre). Mais par la grâce qu'elle y déploie, Sylvia l'emporte et conquiert le peintre.

Ici, la mise en scène n'est plus que la prolongation naturelle du domaine des personnages (surtout de Sylvia) : jeu des apparences — jeu formel — strictement conforme au jeu des personnages (démarche poussée au plus haut point dans *The Chapman Report*). Elle ne fait qu'en mettre en valeur les accords ; s'arrêtant, comme suspendue, lorsqu'elle surprend la grâce d'un moment, dans l'attente duquel elle s'était disposée (l'apparition de Sylvia en robe blanche, le baiser entre les deux femmes, les pleurs de Sylvia, son rire, etc...).

Romeo and Juliet (1936) suit *Sylvia*, où précisément, bien des choses sont profondément shakespeariennes (tout le jeu sur la réalité et l'apparence, les travestis, déguisements, ne sont pas sans rappeler « Le Songe d'une nuit d'été » et « La Nuit des rois »). Mais s'il y avait du Shakespeare dans le propos même de *Sylvia*, ici, il n'y a Shakespeare que devant la caméra, le film ne faisant qu'illustrer, souvent laborieusement, la pièce dans laquelle Norma Shearer joue le rôle d'une Juliette visiblement atteinte par l'âge.

Camille (1936) est une nouvelle variation sur le thème des niveaux de réalité : la vérité d'une femme au-delà de l'apparence que lui a imposée la société. *Camille* est un des rares films où l'analyse des conventions (sociales, en l'occurence), apparences convenues comme vérité, débouche bien au-delà d'une simple critique ou d'une revendication, venant s'intégrer à la texture d'une œuvre dont le propos est alors une modulation sur le jeu humain, et qui doit donc, se développant, en embrasser tous les aspects, toutes les tonalités : voilà donc le côté « social » de Cukor, qu'on retrouve surtout dans ses comédies (mais aussi dans *Bhowani Junction*) et dont on ne peut, sans perte de sérieux, regretter l'inefficacité.

Holiday (1938) confronte, de nouveau, conventions et spontanéité, mais cette fois en des personnages différents, ce qui mène à des luttes de force, donc à un constant déséquilibre, nécessaire à la comédie. Ce que nous retrouverons, mais plus librement et légèrement, dans *Philadelphia Story*. Dans *A Woman's Face* (1941), c'est l'apparence d'une femme (Joan Crawford), à moitié défigurée (telle Gloria Grahame dans *The Big Heat*), qui motive toute ses actions. Et plus que ses actions, ce sont les gestes mêmes de Crawford (avant et après son opération) qui font le véritable sujet du film. Ainsi que la *lumière*, nocturne, puis solaire (le film se termine par une poursuite dans la neige). Cukor confronte ces gestes et cette lumière, qui font s'épanouir le jeu d'une femme jusqu'au plus subtil, l'amour.

Dans *Two-Faced Woman* (1941) Greta Garbo offre à son mari, pour mieux le séduire, deux femmes différentes, l'une sportive, l'autre mondaine (en jouant le rôle d'une sœur imaginaire). D'où, une extraordinaire comédie dont l'essence même de la comédie, la transformation des apparences, est le propos. Le mari de Garbo perce le jeu et y entre, lui donnant un nouvelle dimension (Garbo prise au piège de son propre jeu), jusqu'à ce que tous deux comprennent que Garbo n'a pas besoin d'être deux, puisqu'elle est, à elle seule, toutes les femmes.

Mieux vaut passer rapidement sur *Winged Victory* (1944), *Desire Me* (1947) et *Edward My Son* (1948). *A Double Life* (1947) reprend bien certains thèmes cukoriens : un acteur se sent de plus en plus pénétré et possédé par la personnalité d'Othello, dont il finit par reproduire les actes et épouser jusqu'à l'apparence physique. Mais cela, avec une lourdeur à laquelle Cukor nous a peu habitués.

Adam's Rib est une admirable comédie reposant sur la confrontation du couple Spencer Tracy-Katharine Hepburn à la maison et au tribunal, où tous deux sont adversaires. Ces deux situations différentes appellent bien sûr un jeu approprié d'apparences ; de leurs interférences au tribunal, puis au foyer, naissent rire et émotion : la brouille entre les deux époux éclate chez eux et se dénoue au barreau. Et à qui la transformation des apparences et leur jeu est-elle plus nécessaire qu'à des avocats, sinon à la comédie elle-même ?



Dans la bagarre, les deux Rouquines ont échangé leurs identités (voir n° 150-151, page 87) : là, Rhonda Fleming, ici Arlene Dahl dans *Slightly Scarlet* d'Allan Dwan.

Le tribunal (la justice donc) et la comédie seront, pour une fois, même objet, comme chez quelques grands cinéastes, dont Hawks et Guitry, au propos proche de Cukor. C'est bien sûr, Katharine Hepburn, qui, devant ce tribunal, plaide la cause de la femme, qui aura partie gagnée, ce n'est que justice (cf. *Sylvia Scarlett*).

Après *A Life of Her Own* (1950), surtout intéressant par la direction de Lana Turner, le dernier film de cette rétrospective fut *The Actress* (1953), histoire d'une jeune fille voulant devenir actrice, qui décrit ce que l'on voit à peine dans *What Price Hollywood* : le difficile passage de spectateur d'un jeu qui fascine au rôle d'acteur ; le film se termine lorsque Jean Simmons, devenue petite figurante, fait partie du monde du spectacle. Mais ici, ce monde n'est pas envisagé que dans sa facticité, et *The Actress* n'est pas le renoncement au jeu de la vie, pour celui, fallacieux, du spectacle, mais plutôt la superposition des deux, leur interaction. Les deux niveaux de l'apparence : celui de la vie et celui du spectacle, ne sont plus contradictoires. Le spectacle, considéré comme mythe, se réconcilie — semble-t-il — avec la vie. — P.-R. B.

POST-SCRIPTUM

Pour mettre la dernière main à notre numéro « cinéma américain » paru le mois précédent, voici quelques précisions :

— ajoutez à la filmographie de John Cromwell : *A Matter of Morals* (61) ; à celle de Gerd Oswald : *Tempesta sù Ceylon* (63) ;

— retranchez de celle de Delmer Daves : *This Love of Ours*, et de celle de Stuart Heisler : *Poppy ;*

— notez le titre complet de 1 + 1 de Arch Oboler : *exploring the Kinsey Reports ;* et la référence de la photo page 195 : *City of Gold*, de Colin Low ;

— corrigez enfin quelques coquilles : *Claudelle Inglish* (G. Douglas, 61), *It Happened in Athens* (A. Marton, 61), *I Dood It* (Minnelli, 43) ;

— dont voici les plus regrettables : lire, page 162, Leo Popkin, et non C. Greene (Rouse 51 : *The Well*, co-r.) ; page 178, John Lewis, et non Duke (notice Wise) ; page 202, Robert Emhardt, et non Larry Gates (*Underworld U.S.A.*) ;

— et prendre acte du fait que LA PAGODE distribue également (voir page 267) *Hallelujah the Hills* et *Duck Soup*.

Rien d'autre à signaler. — C. du C.

Ce petit journal a été rédigé par Pierre-Richard Bré, Jean-André Fieschi, Claude Gauteur, André-S. Labarthe, Axel Madsen, Michel Mardore, Luc Moullet et François Weyergans.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

●	inutile de se déranger
*	à voir à la rigueur
**	à voir
***	à voir absolument
****	chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Robert Benayoun	Jean-Louis Bory	Albert Cervoni	Jean Collet	Jacques Doniol-Valcroze	Jean Douchet	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Le Mépris (J.-L. Godard)	* * * *	* * *	●	* * * *	* * * *	* * * *	* * * *	* * * *	* * * *	* * *
Charade (S. Donen)	* * *	* *	* * *	* * *	* *	*	* *	* *	* *	*
Tom Jones (T. Richardson)	* *	* * *	* * * *	* * *	* *	*	* * *	●	●	* *
Un monde fou, fou, fou, fou (S. Kramer)	* *	* *	* * *	* *	*		* *		* *	*
L'Appartement des filles (M. Deville)		* *	* * *	*	* *	* *		* *	●	*
Le Cardinal (O. Preminger)	*	*	*	* * *	* *	* * *		* * * *	*	●
Les Animaux (F. Rossif)	* *	* *	*	* * *	* *	●	●	●		
Les Tontons flingueurs (G. Lautner)		* *	*	* *	* *	●	●	*	*	*
Wives and Lovers (J. Rich)	●		*	●					* *	
Come Blow Your Horn (B. Yorkin)	*		* *	●				●	●	
Le Balcon (J. Strick)	●	*	* *	* *	●	●	●	●	●	
Le Deuxième homme (C. Reed)	*	●	●	●					*	
Paranoïaque (F. Francis)	●		●	*	*				●	
Bébert et l'omnibus (Y. Robert)	●	*	●	●	●	●	●	●		*
Meurtre au galop (G. Pollock)	●	●	*	●		●				
Capitaine Sindbad (B. Haskin)			●					●		
Mort, où est... (H. Bromberger)	●	●	●	●	●	●			●	
La Cuisine au beurre (G. Grangier)	●	●	●		●	●	●			●

LES FILMS



Le cours du temps

APUR SANSAR (LE MONDE D'APU), film indien de SATYAJIT RAY. *Scénario :* Satyajit Ray, d'après le roman de Bibhutibhusan Bandapaddhay. *Images :* Subrata Mitra. *Décors :* Bangsi Chandragupta. *Musique :* Ravi Shankar. *Interprétation :* Soumitra Chatterjee, Sarlila Tagore, Sim Alok Chakravarty, Swapan Mukherji. *Production :* Satyajit Ray, 1959. *Distribution :* Ursulines Dist.

Au commencement est le sommeil : Apu rêve, à l'aube, solitaire dans sa chambre, sur son grabat cerné de livres et de feuilles volantes, et, au-delà, d'un réseau dense de voies ferrées. Les locomotives sifflent, le réveil sonne... C'est l'interruption du sommeil qui livre passage à l'anecdote, ou bien à un second sommeil, une vie en deçà du songe, où l'événement ne pèse plus tout à fait son poids diurne, où les objets surgissent dans une lumière neuve, non encore reconnue. Apu ouvre les yeux, se lève, va se poster sous la pluie diluvienne comme s'il ne l'avait jamais vue, ni entendue, ni sentie ruisseler sur sa peau. A un autre moment, c'est au dernier stade de l'improbable que le porte son sommeil, au seuil de l'impossible : il s'est endormi sur la berge du fleuve, à l'heure de la noce à laquelle il devait assister. Pour la mère de la promise, Apu ressemble à un dieu. Est-ce coïncidence, ou l'effet d'une magie ? Une crise violente s'empare du corps et de l'esprit du fiancé, qu'on éloigne ; une situation toute nouvelle est ainsi créée : Apu recouvrant ses sens renaît à un univers bouleversé, lacunaire ; un rôle mystérieusement vacant s'offre à lui, qu'au terme d'une délibération anormalement brève il décide de tenir. Sur le nouveau théâtre, la pièce aussitôt commence : coiffé de l'ornement rituel, Apu devient le dieu que la vieille femme avait prédit. A un autre moment encore, Apu tiré de l'assoupissement nocturne, entrouve un œil, aperçoit l'étrangère, l'épouse qu'il vient de ramener chez lui. L'espace d'un éclair, la contrariété le dispute en lui au ravissement. Puis il sourit. C'est le règne d'un hasard de légende et de son acceptation réitérée : le monde d'Apu est *le monde de l'éveil*, et éveil ici est synonyme d'*accueil*.

Au commencement est le livre. Apu, gaiement, sacrifie tout aux livres — à ceux qu'il lit et relit, à celui qu'il écrit. Ce n'est qu'à la dernière extrémité, sur le point de perdre sa chambre, qu'il se résout à chercher du travail. Mais il refuse les facilités du fonctionnariat. Les autres tentations, il les repousse instinctivement, par habitude : le son de sa flûte a tôt fait de chasser l'ombre de la jolie voisine à peine entrevue. Ivre, il déclame des poèmes à son ami Pullu venu le divertir, lui parle de son roman en cours qui est l'histoire de *Pather Panchali* — relation documentaire de son enfance et d'une adolescence que la fiction doit nécessairement relayer au chapitre des amours, car Apu n'a pas encore connu l'amour, probablement parce qu'il a choisi d'écrire. Pullu l'entraîne à la campagne : c'est par l'antique voie fluviale que s'effectue le voyage, dédié à la déclamation des anciens poèmes et des nouveaux. C'est un livre à la main qu'il s'endort sur la berge, et la première approche vers cette inconnue qui est devenue sa femme comme par enchantement, c'est le langage qui l'autorise : Apu découvre avec une joie retenue que son épouse s'exprime dans la langue même où il compose son œuvre. De cette dernière, les chapitres manquants commencent donc de s'écrire, et ainsi s'ébauche, issue du schéma même de l'ouvrage fragmentaire, la suite tout ensemble de son livre et de sa vie. Mais l'épisode, pour réussi qu'il soit, pour délicates, sublimes, que s'y modèlent les scènes d'amour et de concorde, porte en soi le germe d'un dénouement tragique : Apu constate que depuis son mariage *il n'écrit plus*. Comme conséquence lointaine, mais logique, de ce constat, sa femme meurt en lui donnant un fils. Alors, brutalement, le *rite de l'accueil est aboli* : Apu frappe le frère porteur du message funèbre. Bouleversé, révolté, il reprend son livre et part à l'aventure : *le monde d'Apu est aussi celui de la littérature*, de ses vicissitudes et de ses servitudes.

Désormais, ce n'est plus le hasard qui sollicite Apu, mais ce dernier qui le sollicite. Il semble qu'il s'en remette à lui pour un hypothétique suicide, mais c'est un porc qui passe sous le train. Sur le théâtre de la nature, de la solitude et du dénuement, une évidence se fait jour peu à peu : la superfluité du livre dont il assumait la charge. Il en disperse les feuillets dans la forêt, touchant ici au point extrême de l'antinomie entre l'art et la vie dont les récentes épreuves lui ont permis de prendre l'exacte mesure.

Au troisième stade, celui de la réconciliation, il n'accédera que longtemps plus tard, lorsqu'enfin il « accueillera » son fils, jusque-là tenu à l'écart, repoussé comme meurtrier de sa mère et figure vivante de l'injustice. Son fils l'aide dans cet accueil, qui se refuse à l'accueillir comme père, l'aide à fonder leurs relations non sur le mode immédiat de la parenté, de la dépendance, mais sur celui détourné, déjà fictif, plus riche et plus vrai, de l'amitié. Dans cette perspective, l'enfant représente non seulement pour Apu le retour même de son enfance, mais, et voici l'essentiel, la résurrection du protagoniste du livre inachevé, du livre dont était née l'épouse et que l'épouse avait détruit, du livre enfin retrouvé, porté à sa conclusion et à son auto-justification. Le fils, en accueillant un ami, et non un père, scelle ainsi la réconciliation entre Apu et la vie, entre l'auteur et son œuvre, entre la vie et l'œuvre.

Ce roman qu'écrit Apu est à l'intérieur du *Monde d'Apu* une image réduite des récits



Satyajit Ray : *Le Monde d'Apu* (Sarlila Tagore)

de ses aventures antérieures : *Pather Panchali* et *Aparajito,* dont tous les thèmes sont repris et incorporés dans le troisième épisode de la trilogie de Satyajit Ray. *Le Monde d'Apu* est à la fois ce troisième épisode et une réflexion critique sur les trois épisodes, au centre de laquelle flamboie sur l'écran d'un cinéma de Calcutta, extrait d'une scène fantastique imaginée par un Méliès local, l'image d'un jeune garçon sauvé des monstres par les flammes magiques — image de mort et de salut qui annonce le double drame : décès de l'épouse et naissance du fils, et d'autres choses sans doute aussi, qu'un sous-titrage parcimonieux rend inaccessibles au spectateur occidental moyen, sensibilisé avant tout à un jeu d'oppositions entre capitale et arrière-pays, vie citadine et vie rurale, voies fluviales et voies ferrées, benghali et autres langues indiennes, où s'infiltrent des mots anglais dont celui, curieusement, de « duty », comme s'il n'existait pas sur les rives du Gange.

Mais Apu finalement comprend où est son « devoir » : renouer, quoi qu'il lui en coûte, avec le cours du temps que la mort est venue interrompre. Et le film donne de ce temps multiple, fluide, malléable, de très sensibles, de très fidèles reflets : beautés du temps qui se ralentit et s'immobilise, d'une durée qui se crispe et se répète, saisie malgré tout dans le cours du devenir, perception de l'instant qui s'incurve et se contracte — toutes les modalités du temps fixées simultanément sur l'écran par la projection d'une pellicule qui n'a pu, par définition, en fixer que quelques-unes, et ce par l'effet d'une pure illusion d'optique, illusion d'une continuité renvoyant elle-même à une réelle discontinuité des perceptions, de leurs agencements et de leurs retours — fixées sur l'écran par une technique de déroulement d'images essentiellement tributaire de la chronologie, voilà le miracle d'un art capable de toute exploration du monde comme de toute investigation intérieure, menées ici de pair avec infiniment de sagesse et de simplicité par la mise en scène attentive de ces deux termes indissociables : un regard et son objet.

Claude OLLIER.

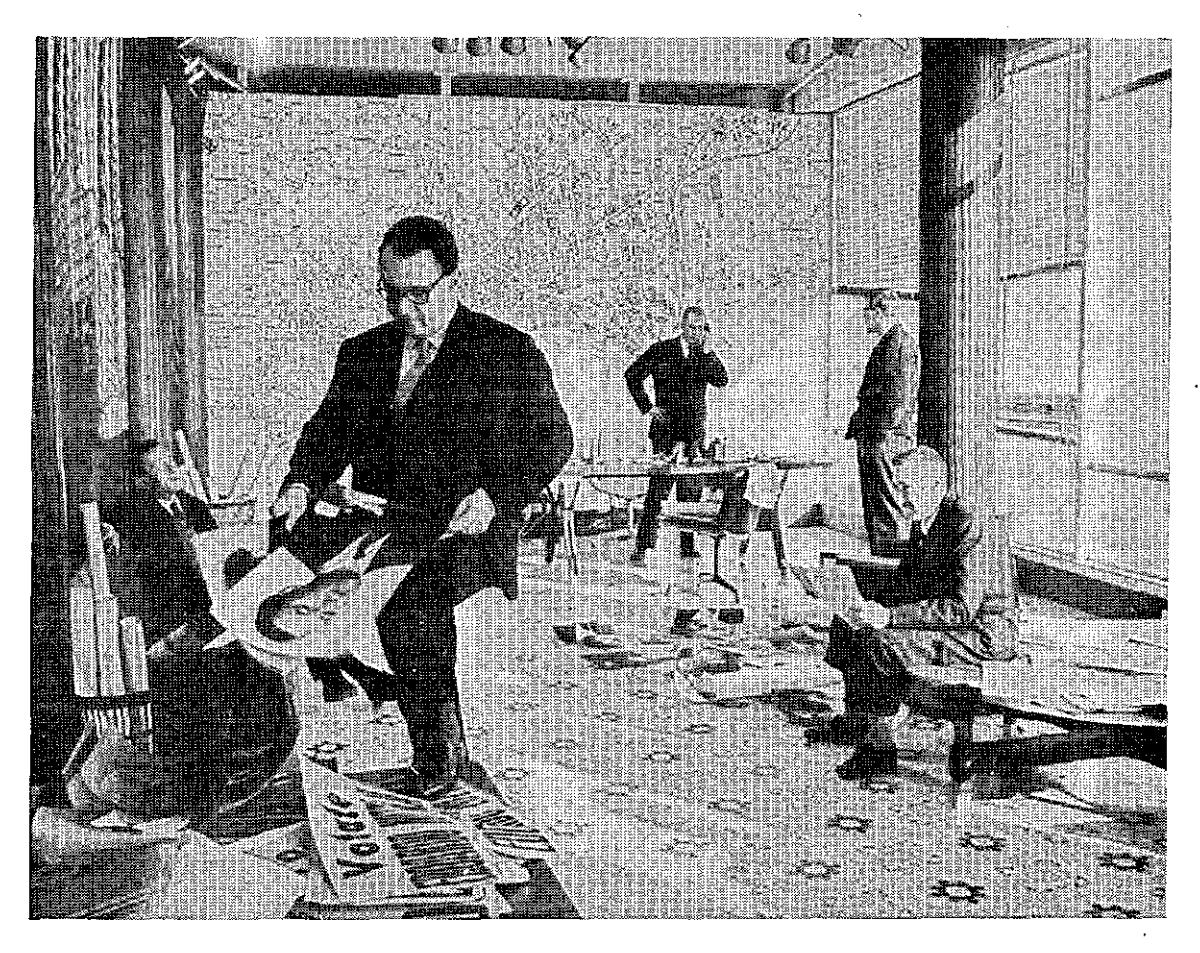
Un buisson de questions

LE MANI SULLA CITTA (MAIN BASSE SUR LA VILLE), film italien de FRANCESCO ROSI. *Scénario :* Francesco Rosi, Enzo Provenza et Enzo Forcella, d'après le roman de Raffaele La Capria. *Images :* Gianni di Venanzo. *Décors :* Massimo Rosi. *Musique :* Piero Piccioni. *Montage :* Mario Serandrei. *Interprétation :* Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti, Carlo Fermariello, Angelo d'Alessandro, Vincenzo Metafora, Gaetano Grimaldi Filioli, Dante Di Pinto, Alberto Amato, Marcello Cannavale, Alberto Conocchia, Terenzio Cordova, Pasquale Martino, Mario Perelli, Dany Paris. *Production :* Galatea, 1963. *Distribution :* Rank.

Plus les années passent et plus on se rend compte que l'explosion néo-réaliste italienne de 1945 est l'événement majeur des vingt dernières années de l'histoire du cinéma, *le seul peut-être qui ait été déterminant.* Quelques années auparavant, il y a *Citizen Kane.* Au-delà de ces deux faits, jusqu'où faut-il remonter pour découvrir d'autres déterminations ? A Murnau ? A Eisenstein ? A Griffith ? Tel n'est point l'objet de notre étude. Non plus que de séparer le bon grain de l'ivraie dans les succès de 1945. L'évidence, c'est la primauté, dans la première époque, de Rossellini et de Visconti, et — quoiqu'on puisse en penser — l'influence (toujours vivante aujourd'hui) de Zavattini. L'évidence, c'est aussi que la prise du pouvoir en 1948 par la démocratie chrétienne modifia les données du problème et suscita une seconde époque transitoire qui révèla Antonioni et Fellini, et qu'aujourd'hui, en réaction contre cette « Restauration », se développe un « jeune cinéma italien » qui n'a pas fini de nous étonner et nous a déjà révélé Valerio Zurlini, Elio Petri, Vittorio De Seta et Francesco Rosi. Les années à venir nous permettront de savoir ce qu'il convient de penser de Bolognini, de Rossi, de Ferreri, de Maselli, d'Olmi, de Vancini, etc. Sous ces trois époques, le courant néo-réaliste n'a jamais cessé de cheminer, et il serait vain de lui opposer notre « Nouvelle Vague », l'école new-yorkaise, le Free Cinema, le Cinéma-Vérité ou, à l'Est, telle ou telle tendance des *« ateliers » polonais : je ne sais* si ces divers phénomènes auraient existé *sans* le néo-réalisme italien, mais le fait est qu'ils en procèdent tous, d'une façon ou d'une autre.

Ce raccourci sommaire et sans nuances n'a aucune prétention historique ; il sera peut-être simplement utile au lecteur pour replacer les travaux de Francesco Rosi dans leur contexte. *Salvatore Giuliano* marque, à mon avis, une date importante. Tout ce qui constitue l'essence et l'originalité du néo-réalisme s'y retrouve : *refus des priorités* (le scénario sur l'événement, le personnage sur le décor, etc.), enregistrement objectif des données d'une réalité humaine et sociale, désaliénation du spectateur, passage au second plan de la recherche esthétique (on peut atteindre au beau, on ne procède pas de lui) ou psychologique (idem : on peut aboutir *en plus* à une vérité psychologique, mais l'analyse psychologique est proscrite comme méthode initiale), aspiration vers une morale de la connaissance en soi, à une dialectique de l'attention au réel en soi. Rosi y ajoute une leçon venue d'ailleurs (et peut-être bien de *Citizen Kane*) : une dédramatisation des données historiques par l'éclatement des structures de récit. Il ne raconte pas la vie et la mort de Giuliano, il réfléchit devant son cadavre et convie le spectateur à cette réflexion en *feuilletant* avec lui un dossier énigmatique. Rendre compte de la complexité, c'est être obscur avec précision, imprécis avec lucidité. Dans les actualités reconstituées de *Citizen Kane,* Welles « donne à voir » des bribes de réalité possible ; « réalité » parce *que tout a été* fait pour la « recréer » avec le maximum d'honnêteté historique, « possible » parce que si on avait pu la saisir sur le moment, il n'eût été possible de saisir que des bribes de ce genre. Rosi ne procède pas autrement *dans Giuliano :* il reconstitue *tout,* avec la plus grande fidélité aux documents existants, mais *uniquement* ce qui a pu être vu et entendu et de la seule manière dont cela l'a été. L'assemblage du matériau est alors une méthode et cette méthode est celle de la libération intellectuelle.

Même certains admirateurs de Rosi ont considéré cette méthode comme des fioritures qui entachaient la rigueur de l'œuvre, et les complexités du récit comme devant être soustraites de l'efficacité finale. Cette *méthode était pourtant* la seule rigoureuse, et cette complexité la seule honnêteté possible face à la complexité historique. Inventant, sinon le phénomène, du moins « l'événement » dans *Le mani sulla città,* il n'a pas utilisé les mêmes stratagèmes, mais son regard reste le même. Le phénomène envisagé — celui de la reconstruction et du



Francesco Rosi : *Le mani sulla città* (Rod Steiger)

logement populaire, l'un des plus aigus de notre temps — a été étudié à fond pendant de longs mois (cf. l'interview de Rosi dans « L'Express »), et il en est découlé chez l'auteur une réflexion en profondeur sur les inconciliables contradictions du problème. Et ce n'est pas un récit que Rosi nous propose mais l'exposé de cette réflexion.

Nous nous trouvons donc aujourd'hui non pas devant une volonté de réalisme — le désir de saisir une vérité immédiate apparaissant comme une position trop théorique — mais devant une intériorisation dans le temps de cette volonté, une description au second degré des ambiguïtés de l'étude de faits ambigus. Si « reportage » il y a, il n'est pas sur la seule matière reportée, il est d'abord sur le carnet de marche du reporter. Au départ, Rosi savait ceci : les citoyens d'une ville élisent telle municipalité en sachant que c'est d'elle que dépendra la construction des maisons qui les arracheront à leur condition moyenâgeuse d'habitat. La notion de droite, de centre ou de gauche n'intervient pour eux qu'à travers les pressions de la propagande. Pour des raisons diverses qui vont de la sincérité à la démagogie en passant par le mimétisme des « troisièmes forces », la reconstruction fait obligatoirement partie du programme des trois. Sa réalisation dépendra de facteurs indépendants des étiquettes et des promesses. C'est un paradoxe courant que la droite (en économie capitaliste) trouve plus facilement que la gauche les capitaux nécessaires à cette réalisation qu'elle désire moins sincèrement que la gauche. (Qui dit capitaux

dit intérêts, et l'intérêt fait délier les cordons de la bourse). Les taudis seront donc détruits, mais les maisons qui les remplaceront ne serviront pas obligatoirement à reloger les habitants des taudis. De même, l'humanitaire et le social n'étant pas les moteurs de l'entreprise, elle se fera sans souci de la sécurité collective et dans le climat de la compétition économique la plus cynique et du grenouillage politique le plus abject. Les données du problème (loger les mal-logés) étant donc complètement faussées par le jeu du fonctionnement politique des municipalités, on débouche sur un autre paradoxe : les mal-logés prêts à l'émeute pour ne pas quitter leurs taudis, préférant tenir le pis-aller d'un mal-être que courir la chance d'une perspective incertaine de bien-être.

Sachant cela, Rosi a cherché le commun *dénominateur*, le *prisme qui permettait* d'embrasser le tout sans arbitraire, de montrer le plus avec le plus d'alibi. Ce médium, c'est la volonté de puissance d'un architecte et entrepreneur napolitain. Ce personnage inoubliable, pétri de force, d'intelligence et de ruse, Rosi s'est bien gardé d'en noircir les traits. Il trahit ses amis politiques parce qu'il les méprise et, comme on nous les a montrés comme méprisables, nous ne songeons pas à lui reprocher cette trahison faite au nom de l'efficacité. L'entrepreneur a pour lui de « commander l'événement » et de construire des maisons quand les autres jouent au jeu dérisoire d'un simili-parlementarisme à l'échelon municipal. S'il avait pour but le bien du peuple, on ne pourrait qu'approuver ses méthodes... — en vérité, pourrait-on ? Rosi ne se laisse pas prendre dans cette dialectique de la fin et des moyens. Le seul vrai « dialogue » du film a lieu dans la rencontre entre l'entrepreneur et le conseiller municipal communiste dans un immeuble presque fini. « Vous êtes un salaud », dit le communiste. L'autre va vers un lavabo, tourne un robinet, il dit : « Je tourne ce robinet, l'eau coule... de l'eau courante ». C'est tout. Le reste du film ne fait que montrer comment le fortuit peut être parfois déterminant et se construisent les cités dans le bruit véhément des charlatans et le silence des masques. Notre sympathie va à la rigueur solitaire de celui qui « dit » le bien sans pouvoir le faire. Notre condamnation ne va pas à celui qui gouverne un esquif de vermine sur un *marécage de passions, mais au système qui* l'engendre ou le permet.

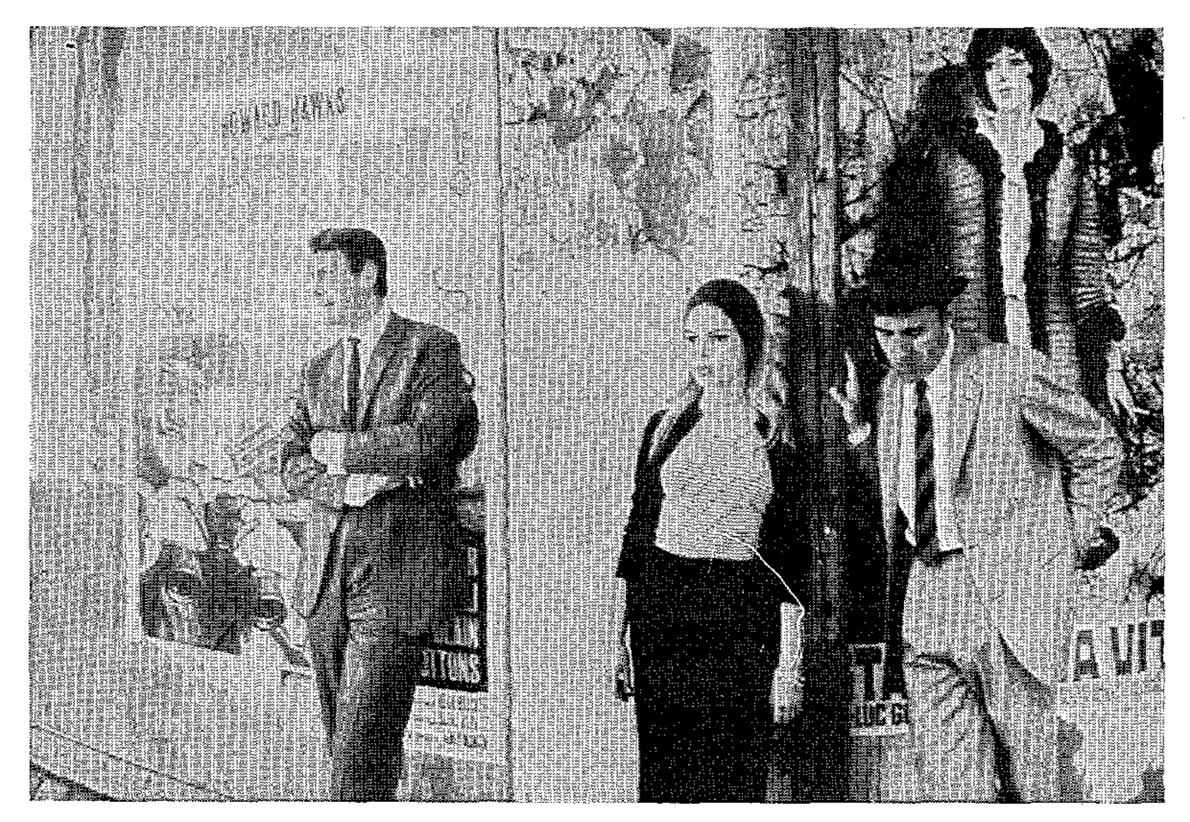
En cela, Rosi est politique, ouvertement, magistralement, et son film est admirable, symphonique, véhicule laconique des distorsions et des déchirements de l'univers contemporain. Et lui reprocherait-on sa sécheresse, son refus du lyrisme, de la poésie, qu'il pourrait répondre par cette phrase de René Char : « Aucun oiseau n'a le cœur de chanter dans un buisson de questions. »

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Ouvert et fermé

LE MEPRIS, film français en Franscope et en Eastmancolor de JEAN-LUC GODARD. *Scénario :* Jean-Luc Godard, d'après le roman d'Alberto Moravia. *Images :* Raoul Coutard. *Musique :* Georges Delerue. *Interprétation :* Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang, Giorgia Moll. *Production :* Rome-Paris Films-Concordia-Compagnia Cinématografica, 1963. *Distribution :* Cocinor.

Les cinéastes ont appris l'orgueil. Il fut d'abord un temps où ils confiaient au jeu des grilles le soin de masquer le secret de leurs films ; un autre où, effaçant ces fausses pistes qui en dissimulaient l'entrée, ils en dévoilèrent le lieu. *Le Mépris*, tout comme *Les Oiseaux*, révèle maintenant ce secret dans l'évidence de son irréductibilité, premiers jalons d'un cinéma qui ne se contenterait pas de comprendre sa propre dimension critique, mais s'arrogerait avec hauteur le droit d'en être l'unique détenteur. Godard critique déplorait que personne n'ose dire d'un film : « ça c'est du cinéma » pour toute critique. *Le Mépris* l'affirme aujourd'hui, et aussi son refus d'être rien d'autre. Et si Camille a l'air pensif, c'est tout simplement parce qu'elle *pense à quelque chose*. Mais restons sur nos gardes : les portes ouvertes y sont aussi fermées. La caméra de Coutard pivote et bascule, mais c'est vers nous qu'elle se tourne. Les films ont enlevé aux critiques le droit de juger ; plus encore, celui de poser des questions. A leur tour, ils interrogent.



Jean-Luc Godard : *Le Mépris* (Jack Palance, Brigitte Bardot, Michel Piccoli)

Si j'ai abordé par ce biais *Le Mépris,* c'est que je connais peu de films où soit utilisé, avec tant de rigueur, l'inlassable mécanisme du jeu des questions et des réponses, où soit mieux révélé un autre mode d'agir de l'interrogatoire que par la contrainte et le viol (ce qu'il est, par exemple, chez Hitchcock) : par la persuasion et la lassitude, où soit démontré, avec plus de sûreté, l'effrayant pouvoir de la répétition. Observez, dans ce film, comment les dialogues relèvent moins de la conversation que de l'incitation et de la dérobade ; la sournoiserie et l'apparent détachement des phrases; l'environnement négligent du centre d'intérêt ; et comment le brutal « yes or no » qui termine les phrases de Prokosh y paraît, par contraste, dérisoire. Remarquez, lorsque Paul interroge Camille, l'importance de la table, de la lampe qu'il allume et éteint, figures d'un cérémonial de l'investigation qui imprime à la caméra un mouvement que l'aveu précipite. Traquenard de la parole, où l'être harassé, poursuivi, hasarde une réponse que ses propres sentiments doivent ensuite s'efforcer d'assumer. Où la fixation de Paul, illustrée par la parabole de l'âne Martin, provoque un aveu dont la simple *formulation* suffit, par choc en retour, à le rendre encore plus méprisable. Et l'on comprend alors (ce qui prouve qu'il s'agit bien de Godard et non de Moravia) la fonction incantatoire accordée par ce cinéaste à la répétition (« of course » dans *A bout de souffle ;* « j'irai pas » ici) et qui la destine à faire *naître* entièrement la décision qu'elle a redite et appelée.

Décalage de la pensée et des mots, des questions et des réponses, souvent dissociées dans l'espace et le temps, décalage des mots eux-mêmes, entre eux, par les langues différentes que parlent les personnages et les étranges traductions de Giorgia Moll, toujours en porte-à-faux, et imposant ainsi, outre le sentiment de naufrage que recherchait Godard, celui d'une non-coïncidence, d'un piétinement rageur, de l'entêtement obscur à trouver l'entente (et tout ceci évoque *Païsa*).



Le Mépris (Jack Palance, Brigitte Bardot)

J'en vois le corollaire figuratif dans l'incessant va-et-vient des personnages, dans la poursuite qu'ils se livrent sans trêve, toujours aux abois, sur les talons l'un de l'autre, désaccordés. Refusés, tenus à distance par une caméra dont l'emplacement semble désigner, pour le leur interdire, le point virtuel d'un accord rejeté (comme le noyau de l'atome repousse ses électrons) ; fausse liberté accordée aux êtres par ce « no trespassing ». Cinéaste de la claustration, Godard a rejeté les facilités du lieu *réduit, du cadre resserré*, pour leur substituer, dans *Les Carabiniers* d'abord, l'espace ouvert d'un monde finalement absent, réduit à une seule barrière de signes, et ramenant, dans *Le Mépris*, l'Italie, la beauté et le cinémascope aux dimensions d'une prison. Heurtés aux murs blancs, à l'immobilité d'une nature somptueuse mais indifférente, aux cages de verre de la villa de Capri, les personnages n'échapperont plus aux deux pôles qui les appellent, réduits à un inquiet tournoiement, forcés de jeter les masques, comme dans l'appartement romain où, sous les dehors de la digression la plus nonchalante, la situation évolue vertigineusement, le temps d'une toilette, d'un vague sentiment de malaise à l'aveu jeté du mépris.

Le Mépris marque chez Godard l'avènement d'un sens de la durée dont, étrangement, il confie le soin au montage ; le plus serein, le mieux équilibré des plans fixes devant, par contraste, y traduire la rupture. Le jeu de caches de l'appartement, dérobant, par ses vastes surfaces, les êtres l'un à l'autre, et à nous-mêmes, ces entrées et sorties de champ où personne ne se rencontre jamais, substituent à l'habituel plan de coupe l'efficacité autrement pénétrante d'une sorte de montage dans le plan. Au contraire, les brusques départs de Paul (dans la chambre, ou bien quand il dévale

l'escalier après avoir surpris le baiser) et ses calmes entrées dans le plan suivant, le cri de Camille, interrompu par les limites du cadre et auquel répond, comme un écho assourdi, celui de son mari, ne nous semblent pas des fragments d'un mouvement dont on aurait brisé le cours, mais la continuité respectée d'un élan qui s'apaise, d'un chant dont la dernière note est encore lourde des accords passés. J'aime, dans ce film, que par le plus ténu des mouvements l'insolence soit étouffée, que la gravité s'y installe, parce que Camille disant « Nom de Dieu » baisse les yeux et la voix, et que le bruit d'une vague s'écrasant sur les rochers sanctionne, lors du baiser, le seul moment où la nature s'abandonne à l'action. Que nous dit en effet *Le Mépris* ? Que tous les voyages en Italie ne se ressemblent pas, que deux êtres fatigués peuvent s'y rendre pour la vente d'une maison et redécouvrir l'amour, dans un décor où le passé, la terre, les Dieux et les hommes leur parlent ; mais que d'autres couples s'y défont, dans des appartements vides, devant des Dieux muets et une nature hautaine ; que Pénélope, devenue l'impossibilité du retour doit, pour libérer Ulysse, se changer en Sirène et disparaître ; que, *parfois*, et là réside le sublime, les Dieux peuvent mourir et n'opposer sur le passage des mortels, que leurs gestes figés, leurs yeux vides, leurs bouches peintes et closes. Mais la mort n'est pas une conclusion : cela, Lang nous l'avait déjà appris avec *Les Trois Lumières*, et *Le Testament d'Orphée* aussi. Debout devant la mer, Ulysse voit le rivage de la patrie dont il a appris qu'elle n'est pas seulement le pays qui nous a donné le jour, ni celui vers lequel on revient, mais le combat à mener, l'idéal à bâtir. « Que seraient le ciel et la mer, et les îles, et les étoiles, et tout ce qui s'étend devant les yeux des hommes... si je ne leur donnais pas, moi, le son et le langage et l'âme », écrit Hölderlin. L'Odyssée terminée à tous les niveaux, le dernier mot retentit, qui est invocation au silence. La vie, le monde des hommes renaissent. Demain, ils vont réinventer les Dieux.

Jean NARBONI.

Des photos fanées

CRONACA FAMILIARE (JOURNAL INTIME), film italien en Technicolor de VALERIO ZURLINI. *Scénario :* Valerio Zurlini et Mario Missiroli, d'après le roman de Vasco Pratolini. *Images :* Giuseppe Rotunno. *Décors :* Flavio Mogherini. *Musique :* Goffredo Petrassi. *Interprétation :* Marcello Mastroianni, Jacques Perrin, Sylvie, Valeria Ciangottini, Salvo Randone, Serena Vergano. *Production :* Goffredo Lombardo, Titanus Films, 1962. *Distribution :* Metro-Goldwyn-Mayer.

Un homme (Marcello Mastroianni), attend, prostré dans un coin de bureau ; le téléphone sonne, il esquisse un geste, mais la communication n'est pas pour lui ; nouvelle sonnerie, pour lui cette fois : il apprend la mort de son frère et, se tournant alors contre le mur, s'immobilise. C'est tout, mais de ce que *d'emblée* Zurlini nous ait fait « ressentir » son personnage, rien de ce qui touche celui-ci maintenant ne nous laissera indifférent.

Et c'est bien, en effet, un sentiment intense que provoque en nous cette première scène : celui d'une suspension de la vie chez un homme, d'abord dans l'attente (entre lui et le téléphone, ce bureau où des hommes s'agitent, parlent, vivent), ensuite dans le passé...

Car le Passé ne se mêle pas au Présent, il n'y éclate pas, comme le penserait Resnais. Il y est contenu ; il s'exprime dans la situation et les gestes de ses dépositaires. Cette distinction, déjà importante en philosophie, apparaît vitale pour le cinéma, art du geste plus que de construction (en entendant par là construction d'éléments abstraits, et non renvoi des gestes, c'est-à-dire des personnages, à d'autres). Il va sans dire que plus le cinéaste est grand, plus les gestes de ses personnages expriment la totalité de leurs rapports avec le monde (dans le passé et aussi — pourquoi pas ? — dans l'avenir), faisant bien ainsi du cinéma un art du présent, mais d'un *présent total*. Aux équations subtiles (mais si facilement réductibles) d'un cinéma « complexe » répond la simplicité complexe (mais, elle, non réductible) des œuvres d'artistes pour qui l'art, comme la vie, est mouvement continu, chaque geste n'étant qu'une esquisse, chaque film qu'un jalon.

Au mouvement de la vie répond le *mouvement* de l'œuvre : découverte progressive des possibles, vers un présent de plus en plus total, sur un champ de plus en plus illimité ; ouverture qui vise l'avenir (suivant sa propre dynamique) et que *fonde le passé*. Aussi les films dont le souvenir est l'objet ont-ils la mort pour propos (mort triomphante de *Bonjour Tristesse*, vaincue de *Suddenly Last Summer*). Mort, car ici le Passé est ressenti comme arrêt de la vie, temps indépendant, fermant l'action, statique, pétrifiant.

Et *Cronaca*, dont les premières images étaient de vieilles photos de famille, des photos fanées, mortes, se présente à nous comme une vision feutrée (familière et familiale) de la mort. Au début : la séquence *déjà citée, avant le souvenir* (qui se trouve après dans le film) ; après, rien, excepté la voix de Mastroianni qui s'éteint lorsque le corps de Perrin est emporté, son utilité (constater la mort du frère), et la vie de Mastroianni ayant cessé avec cette constatation.

Qu'est-ce que la mort ? Est-ce fulgurance, éclatement : les quintes de toux de Mastroianni, le recroquevillant, et d'un homme faisant une ombre cassée ; les sursauts de Perrin sur son lit d'hôpital ? Ou *est-ce étouffement lent*, raréfaction de l'air, pétrification progressive des attitudes : la toux voilée de Mastroianni, et les rapports des deux frères ? Les deux, assurément. Et Zurlini, d'avoir montré ce cheminement et aussi ces éclats, me semble avoir dépassé bien des faux problèmes où s'empêtrent tant de cinéastes néo-antonioniens, avoir dépassé, comme s'il ne se l'était pas posé, le dilemme intellectuel de la durée et de l'instant : extension de la durée (Antonioni, le néo-réalisme) à laquelle on oppose (pour ou contre) la discontinuité du jeune cinéma (succession de moments forts). Pour Zurlini, pour les cinéastes américains, pour Astruc, il n'y a pas de problème : un film doit, pour vivre (même s'il parle de mort, un film sur la mort ne doit pas être un film mort, un film sur la pétrification un film pétrifié), avoir son temps propre, une progression, en un mot un mouvement dans lequel on peut rencontrer, comme dans la vie, temps faibles et temps forts, un moment faible se changeant souvent de lui-même en moment fort par la simple prolongation d'une scène (rapports entre les deux frères). Et ainsi, les longues scènes qui composent *Cronaca* n'ont-elles aucun rapport avec Antonioni ; elles en sont même l'opposé : chez celui-ci, la durée est soutenue pour désamorcer la réalité, chez Zurlini, c'est pour *l'intensifier*. C'est pourquoi la mort, ici, de cheminer éclate, préparant un nouveau *moment* dans lequel les mêmes signes auront acquis plus de force ; jusqu'à un nouvel éclat lui-même affecté par ce qui le précède : resserrement progressif d'un étau dont les à-coups marquent le progrès. Et peu nous chaut le nom qu'on pourrait donner à ce jeu de la durée sur l'instant, et de l'instant sur la durée (dialectique ou, si l'on veut, discontinuité de la continuité ou continuité de la discontinuité), seule importe la force progressive dont le film en est chargé.

Mastroianni ne conserve de sa mère que le souvenir de sa mort ; c'est pourquoi il ne veut pas voir son frère mourir pour, de lui, conserver le souvenir de la vie. Et pourtant les circonstances particulières de leur vie (séparation dès leur plus jeune âge) ont toujours placé leurs (rares) rencontres sous le signe de la mort — méconnaissance, froideur, incompréhension : présence qui n'est qu'absence — d'où la tonalité inhabituelle de ces rapports entre frères (et leur qualité cinématographique). Mastroianni et Perrin ne sont frères que de nom (cf. la séquence de la salle de billard où, à une question sur leur lien familial, Mastroianni le nie), mais ils cherchent désespérément à justifier ce nom, à en faire un fait (à faire de la carte, enfin, le territoire). Il suffit de voir pour être déchiré par ces rapports entre deux êtres que tout sépare (cadres respectifs dans lesquels ils ont vécu, opposition de leurs gestes, de leurs langages, des couleurs aussi — sombres pour Mastroianni, claires pour Perrin) et qui pourtant tentent de s'accorder. Film sur l'échec de la communication (et non sur l'*incommunicabilité*), *Cronaca familiare* est tout vibrant de ces essais d'accord, de ces gestes repris, de ces élans brisés. Car, restituons à l'œuvre son ambiguïté, si l'élan est brisé, il y eût néanmoins élan ; si la mort s'instaure, c'est à la place de la vie. Nous touchent alors profondément ces scènes (en particulier la rencontre des deux frères dans la chambre de Mastroianni, l'électricité coupée) où deux êtres enfin se répondent : larmes de Perrin, et le geste de caresse de Mastroianni ; autant de contempler une harmonie établie que de la savoir provisoire. Toujours reste une menace (cf., dans la scène citée, l'accès de toux de Mastroianni) restituant l'harmonie à la contingence, la replaçant dans le temps (en faisant par là un moment, et non un état gagné, comme chez Ray), la livrant donc à la dégradation. Et toutes ces scènes se présentent à nous comme un *en-avant* de l'échec, de la mort (toujours lisible, ainsi, en elles).

Preuve (en passant) de l'intérêt que nous devons porter à Zurlini : s'il y a échec,



Valerio Zurlini : *Cronaca familiare* (Marcello Mastroianni)

c'est de quelque chose que nous avons d'abord entrevu ; échec de la communication, c'est-à-dire : communication, et non échec avec un grand E (si l'on préfère, gageons que tous ses films ne seront pas sur le même thème).

C'est que cet échec ne découle pas d'un postulat initial de l'artiste (la communication, comme l'accord, sa plus haute expression, sont possibles, sont *arrivés :* scène avec la grand-mère), mais du personnage même de Mastroianni, qui détruit toute chaleur et toute vie. En une expression toute prosaïque, sa lutte pour la vie (au sens de « struggle for life »), que nécessitent les conditions où il se débat, le coupe de tout rapport humain, et ainsi, il envoie sa grand-mère à l'hospice. En une expression esthétique (embrassant la totalité dont cet élément matériel est partie), c'est le film. Si l'on préfère, du personnage, il y a d'un côté les raisons de l'échec à communiquer, de l'autre l'action, le mouvement, c'est-à-dire la mise en scène, qui seule nous intéresse, puisqu'elle les contient aussi bien.

Et les mouvements de *Cronaca familiare* ont l'inexorabilité et la simplicité de la Tragédie. Mouvement de Perrin vers son frère, auquel il ne répond pas ; mouvement de Mastroianni vers Perrin auquel celui-ci, dont la mort s'est emparé (devenant en quelque sorte objective dans la maladie), ne peut plus répondre.

De cette menace encore plus profonde que les menaces formelles, puisque les provoquant, les scènes de bonheur (l'admirable moment où la grand-mère réunit sur son front les fronts des deux frères) résonnent aussi comme des instants arrachés au malheur.

Pierre-Richard BRÉ.

Conga no

CUBA SI, film français de CHRIS MARKER. *Commentaire :* Chris Marker, dit par Nicolas Yumatov. *Images :* Chris Marker. *Interviews :* Etienne Lalou et Igor Barrère. *Musique :* E.-G. Mantici et J. Calzada. *Chansons :* Carlos Puebla. *Montage :* Eva Zora. *Production :* Films de la Pleiade, 1961.

S'il n'y avait que des exemples de ce genre, nous serions contraints d'envisager avec le plus grand pessimisme l'avenir d'un cinéma autre que purement « esthétique » ou sottement « documentaire ». Le drame, pour un film comme *Cuba si*, c'est de ne servir à rien. La fermeté du ton n'y change pas grand-chose : on ne retrouve ni la virulence d'un polémiste, ni le lyrisme d'un poète révolutionnaire. Chris Marker, qu'il le veuille ou non, est dévoré par la tunique de l'intellectuel, avec tous les processus contradictoires et le scepticisme, la retenue, impliqués par cette expression. Dira-t-on, de *Cuba si*, que c'est une mise en forme esthétique de l'information « engagée » ? Dans ce cas, sa valeur n'atteint pas un niveau plus élevé. Le commentaire n'ajoute rien à des images qui avaient déjà offert au spectateur, même dans les « actualités » les plus contestables, leur pleine signification. Pourquoi le texte, qui enrichissait de multiples facettes la *Lettre de Sibérie*, appauvrit-il cette fois un matériau à certains égards plus spectaculaire ? Sans doute parce que l'auteur jalouse, du militant, de l'homme d'action, la pureté ou la courte vue.

Par souci enfantin d'efficacité (mais envers qui ?), Marker a renié la vertu de son intelligence, la faculté dialectique de son esprit. Dans *Cuba si*, le refus de la moindre curiosité, le manque d'information dans tous les domaines, la volonté de recourir à l'élémentaire et à l'approximatif, avec l'espoir de frapper les imaginations, aboutissent à une manière de dépliant touristique pour clientèle de « gauche ». Ces clichés ont peut-être un bel avenir devant eux, mais en attendant ils prêtent à sourire. Lorsque Marker nous montre les somptueuses demeures de Batista et de ses acolytes et nous parle, avec un frisson pudique digne de la « Legion of Decency », des orgies qui s'y déroulaient, et que supprima la révolution, faut-il conclure que l'acte le moins discutable d'un gouvernement révolutionnaire doit être la suppression des orgies ? On pourrait multiplier les preuves d'hypocrisie ou de puérilité qui émaillent ce film, mais je préfère en revenir à des griefs plus importants.

La révolution cubaine occupe dans notre monde une place exemplaire, et le castrisme est appelé à jouer un grand rôle dans l'évolution de l'Amérique latine, et même de certains pays du Tiers Monde. Voici la vérité, dans son ampleur et sa prodigieuse puissance vitale. Pour en rendre compte, que voyons-nous ? Un film étriqué, ne comportant aucun « scoop » sur le plan de l'actualité, et aucune analyse en profondeur pour justifier son existence. Le cinéma serait-il donc à ce point incapable de traduire une situation politique pour un public adulte ? On comprendrait dans ces conditions la fureur de Rossellini, et son amour du didactisme, si n'importe quel article de mille mots, dans « L'Express », devait se montrer cent fois supérieur à un film de long métrage ! Par bonheur, Rosi et d'autres nous administrent la preuve contraire, ce qui rend d'autant plus exaspérant l'échec de Marker. Un détail parmi d'autres : le débarquement de la Baie des Cochons a influé sur la politique extérieure des Etats-Unis et de l'Union Soviétique, et modifié totalement la politique intérieure de Fidel Castro, dans le sens de l'autarcie et de la dictature populaire. Qu'en reste-t-il dans le film de Marker (lequel avait le temps de réfléchir, ayant entièrement réalisé sa dernière séquence à Paris) ? Des caïmans métaphoriques, comme on n'osait plus en montrer depuis trente ans.

Cette carence, cette démission de l'auteur obligent à considérer d'un œil sévère les truquages, dont la vanité irriterait les spectateurs, s'ils en avaient connaissance. Le résumé de la situation historique, au début, est trop sommaire pour présenter un intérêt quelconque. Pourquoi l'avoir en partie illustré avec des extraits de films tournés *après la révolution* par Gutierrez Alea et José Massip, et mêlés aux actualités authentiques ? Pourquoi saluer comme un bienheureux hasard saisi par la caméra le changement de rythme de la fanfare militaire qui se met à jouer une conga, si cette scène



Chris Marker : *Cuba si*

a été préparée, avec la collaboration du meilleur joueur de conga de La Havane ? S'agit-il de vérifier que les Cubains manquent de goût pour le pas de l'oie ? On s'en douterait, inutile de monter une mise en scène pour cela. En fait, Marker et ses compères ne filment le bonheur et l'insouciance que pour se cacher la vérité, à savoir qu'une situation révolutionnaire exige une politique révolutionnaire. Castro lui-même a stigmatisé les congas politiques, car elles ont servi de paravent à toutes les démagogies. Sous Batista également, on chantait et on dansait dans les rues : qu'est-ce que cela prouvait ? Le cinéma ne doit parcourir l'écorce des choses que pour pénétrer au plus profond du cœur, et capter l'invisible. Sinon, il faut cesser de croire au film, et se mettre à publier des articles dans les journaux, par exemple sur l'originalité de l'expérience castriste, qu'aucun film, à ce jour, n'est parvenu à décrire.

Michel MARDORE.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Petit rébus

CHARADE (CHARADE), film américain en Technicolor de STANLEY DONEN. *Scénario:* Peter Stone, d'après une histoire de Peter Stone et Marc Behm. *Images :* Charles Lang Jr. *Décors :* Jean d'Eaubonne. *Musique :* Henry Mancini. *Montage :* James Clark. *Interprétation :* Audrey Hepburn, Cary Grant, Walter Matthau, James Coburn, George Kennedy, Ned Glass, Jacques Marin, Paul Bonifas, Dominique Minot, Thomas Chelimsky. *Production :* Stanley Donen, 1963. *Distribution :* Universal.



Stanley Donen : Charade (Cary Grant, Audrey Hepburn)

Un train traverse la campagne française ; un homme en tombe et roule sur le ballast. Suit un générique joliment criard et démodé de Maurice Binder. Et puis on voit Audrey Hepburn avec de grosses lunettes noires et, aussitôt, Cary Grant l'aborde. Mon premier, ma deuxième, mon troisième... la charade est commencée ; elle va ouvrir et fermer ses tiroirs jusqu'au tout final, avec pas mal de coquetteries amusées et un bonheur d'expression inégal. De *Charade*, Donen disait dans l'entretien qu'il accorda aux CAHIERS en mai 63 : « Ce sera une comédie à suspense, conçue un peu comme *Indiscreet*, mais beaucoup plus visuelle, beaucoup plus travaillée sur le plan de la stricte mise en scène. Pour la direction des acteurs, ce sera un peu la même chose. La mise en scène, c'est mettre la performance des acteurs dans une scène ». Donen a été fidèle à son propos, mais il n'a pas été touché par la grâce. Cela n'a pas le charme magique de ses grandes comédies musicales ; c'est meilleur que *Once More With Feeling* et *The Grass Is Greener*, mais ce n'est pas mieux qu'*Indiscreet* et, en particulier, contrairement à ce qu'espérait Donen, « sur le plan de la stricte mise en scène ».

Il est difficile, devant un film que l'on voit avec un sourire constant, qui est toujours joli à regarder, et où Cary Grant et Audrey Hepburn ont accordé avec habileté leurs talents respectifs, de déceler où est le défaut et la source de notre déception. « Comédie à suspense », dit Donen. La recette est bien connue, mais le secret de la réussite est sans doute dans le dosage, et c'est Hitchcock qui en connaît le mieux les proportions. Si on analysait sous cet angle *To Catch a Thief* ou *North By Northwest*, on découvrirait sans doute que c'est l'élément « thriller » qui forme la base et la trame principale, et que l'élément « comédie » est à son service, moins utilisé en soi

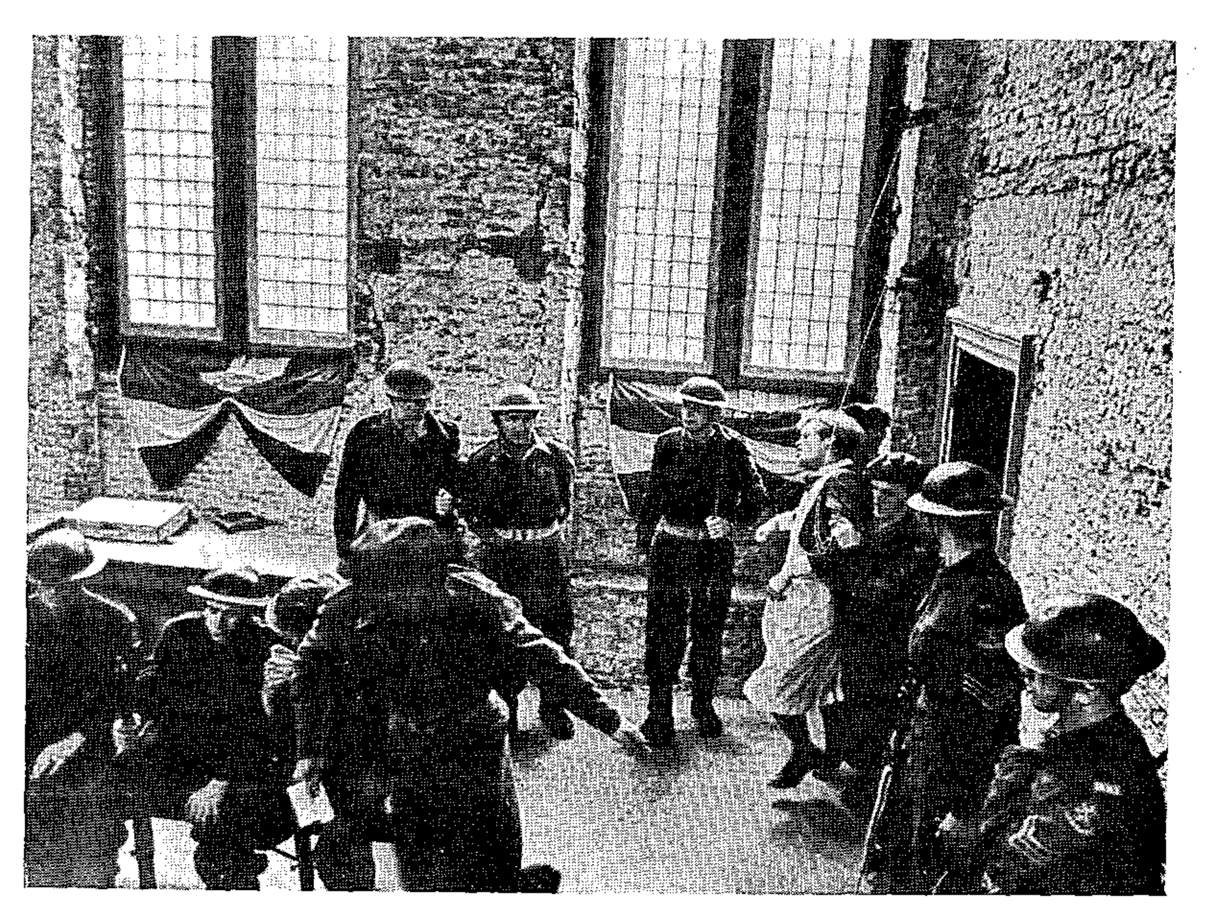
que pour mettre le suspense en valeur. Il ne s'agit pas de « comédie à suspense », mais d'un ton d'humour dans le film policier ou d'effroi. En d'autres termes, quand on doit avoir peur, on a peur. Lorsque Cary Grant est en péril chez Hitchcock, on ne se dit pas qu'il s'en tirera parce qu'il est la vedette et que le film en est au premier tiers.

Dans *Charade*, quand, sur le toit d'un immeuble, il glisse vers le vide, on sait qu'il s'arrêtera à temps pour figurer dans la scène suivante. De ces sortes de certitudes naît peu à peu une manière d'indifférence aux mécanismes du piège dont on prévoit qu'il manquera ses victimes. Dès lors, c'est en vain que Donen raffine sur la sauce. Ce qu'il appelle « la stricte mise en scène » ne peut plus rien nous prouver d'autre que le bon goût de son auteur, son adresse à amortir les numéros des monstres sacrés, son savoir-faire dans le maniement de la caméra, toutes choses que nous savions déjà.

Le secret de *It's Always Fair Weather* ou de *Kiss Them For Me* est ailleurs. Godard a été très dur pour Donen dans sa notice de notre numéro américain. S'il fut un peu Becker, il ne sera jamais Negulesco. Il aura quarante ans le 13 avril prochain. A cet âge, on peut recommencer à être Stanley Donen. — J. D.-V.

Quitte et double

ALS TWEE DRUPPELS WATER (INCONNU AUX SERVICES SECRETS), film hollandais en Franscope de FONS RADEMAKERS. *Scénario :* Fons Rademakers, d'après le roman « La Chambre noire de Damoclès » de W.F. Hermans. *Images :* Raoul Coutard. *Décors :* Friso Wiegersma.



Fons Rademakers : *Als twee druppels water*

Musique : Jurriaan Andriessen. *Interprétation :* Lex Schoorel, Nan Los, Mia Goossen, Elise Hoomans, Jos Gevers, Ko Arnoldi, Jules Royaards, Hans Polman, Ina van der Molen, Ineke Vermayen, Marianne van der Waveren, Van Doude. *Production :* N.V. Cineurop, Fons Rademakers, 1962. *Distribution :* C.F.D.C.

On sait que les sosies, doubles, et autres produits d'hypothétiques miroirs (cf. Hitchcock et Jerry Lewis) provoquent tout naturellement les métaphores métaphysiques, qui ne sont que leurs reflets diversement interprétés. Il est plausible que le roman « La Chambre Noire de Damoclès » de W.F. Hermans, d'où Fons Rademakers a tiré son *Inconnu aux Services Secrets*, ex-*Comme deux gouttes d'eau*, ne soit pas exempt de semblables préoccupations. Mais le film vaut moins par la troublante illustration d'une figure de style, somme toute un peu patinée par cette inévitable convention, que par la conduite d'un récit mystificateur dont les traces se brouillent, aussitôt qu'entrevues, en labyrinthe. A la reconstitution minutieuse d'une époque déjà historique et à la définition de caractères précis (servie en cela par l'excellent Lex Schoorel), la photo savamment grisâtre de Coutard apporte un caractère d' « actualités », de reportage, et cet invraisemblable mensonge, ou vérité, que le scénario détaille dans le moindre de ses engrenages, se dédouble lui-même en son documentaire « objectif » : par quoi le mythe devient crédible, soit encore un Borgès revu par une série B improbable à son tour corrigée par l'influence de Truffaut et de la N. V.

L'éclectique Rademakers (qui travailla avec Crichton, De Sica et Renoir !) a eu l'intelligence de faire tenir son film dans cet écart essentiel, qui rend l'anecdote différente selon qu'on la voit ou qu'on la raconte, ce qui nous dispensera de le faire ; de plus, les sentiments du double « héros » Ducker-Dorbeck ne s'y perdent pas en concepts, mais s'opposent et s'affermissent au fil de l'inévitable cauchemar de l'intrigue. Comment s'en débarrasser ? On a jugé bon de supprimer de la version exploitée en France les tout derniers plans, qui ouvraient sur un autre mirage, une autre incertitude : on y voyait Marianne et Dorbeck allongés sur des rochers. Elle lui caressait le ventre. « Autrefois, j'ai connu un type qui te ressemblait comme deux gouttes d'eau. »

Le film est sans doute moins prétentieux que ne le rêva Rademakers, il faut au contraire le féliciter d'avoir justifié l'arbitraire de sa construction intellectuelle par une double lisibilité, qui renvoie à la force mystifiante du sujet. — J.-A. F.

Max phagocyte

EN COMPAGNIE DE MAX LINDER, film français de MAUD MAX-LINDER, composé d'un extrait de *Soyez ma femme* (1921), de *Sept ans de malheur* (1923) et de *L'Etroit Mousquetaire* (1922), tous trois produits, écrits, mis en scène et interprétés par Max Linder. *Présentation :* René Clair, de l'Académie Française. *Musique :* Gérard Calvi. *Distribution :* Athos Films.

Un mot, d'abord, de M. René Clair, qui présente le spectacle et profite de l'occasion pour, une fois de plus, débiner Chaplin ; sans doute ne lui a-t-il jamais pardonné de lui avoir piqué deux ou trois gags, mais surtout ceci : ils n'avaient fait rire personne dans *A nous la liberté*, ils ont fait rire le monde entier dans *Les Temps modernes ;* passons.

Donc, Clair nous ressert la vieille histoire de la dédicace, où Chaplin reconnaît en Linder son maître ; il est permis de supposer que ce que l'un apprit surtout chez l'autre, c'est ce qu'il ne fallait pas faire : ce jeu « sobre » dit-on, mais irrémédiablement scénique, lié aux planches du caf-conc' et aux a-parte grivois vers le troisième rang, ces cadrages approximatifs, où l'effet s'évapore, ce montage amorphe ; défauts d'époque, dira-t-on encore ; eh bien justement non : voyez Léonce, Rigadin lui-même et, bien sûr, le génial Jean Durand.

Qui, d'ailleurs, est le maître de l'autre ? Car ces trois films que l'on nous montre sont, à leur tour, diablement influencés par l'Amérique (où ils furent tournés, entre 21 et 23) : par Fairbanks, que s'évertue à parodier *L'Etroit Mousquetaire*, tellement moins drôle (et tellement plus laid) que l'admirable *Three Musketeers* (Niblo, 1921), et, surtout, par Chaplin lui-même, dont *Sept ans de malheur* (seul encore visible, par cela même) reprend studieusement les leçons.

C'est faire montre, pensera-t-on aussi, d'une excessive sévérité envers qui est, malgré tout, une date dans l'histoire du cinéma. Sans doute, mais guère autre chose. Ajoutons que les copies présentées sont « remontées », bien mal contretypées, encore plus mal sonorisées. Si c'est à l'historien que l'on s'adresse, allez à la Cinémathèque : les copies y sont meilleures, et il n'y a pas de musique. Et si c'est au public, encore faudrait-il le faire rire ; ce n'est, hélas, pas le cas. — J. R.

(Ces notes ont été rédigées par Jacques Doniol-Valcroze, Jean-André Fieschi et Jacques Rivette.)

FILMS SORTIS A PARIS DU 27 NOVEMBRE 1963 AU 7 JANVIER 1964

7 FILMS FRANÇAIS

Les Animaux, film de Frédéric Rossif, texte de Madeleine Chapsal. — Film aussi disparate que les vues dont il est composé. L'auteur est le premier à ne pas respecter son ambitieuse table des matières, qui va de la création du monde au paradis terrestre retrouvé. On quitte rapidement l'objectivité cosmique pour dégringoler vers l'anthropomorphisme truqueur anti donc simili-Disney, et les ralentis « poétiques » chers à Denys Colomb de Daunant. Un plan par-ci (le paresseux), par-là (l'aigle en vol) ne compensent pas la grisaille de l'ensemble, à peine bon pour la TV.

L'Appartement des filles, film de Michel Deville, avec Mylène Demongeot, Sylva Koscina, Renate Ewert, Sami Frey, Jean-François Calvé, Daniel Ceccaldi. — Sur une intrigue policière-prétexte (un séduisant trafiquant d'or marivaude avec un trio d'hôtesses de l'air, pour en faire ses complices, mais se prend au jeu), Deville esquisse une comédie brouillonne, moquant les règles. Cette ébauche de liberté alourdit les temps faibles et dilue les temps forts. Ni conclusion, ni promesse : pour l'instant, un jeu gratuit qui tourne en rond.

Bébert et l'omnibus, film d'Yves Robert, avec Petit Gibus, Blanchette Brunoy, Pierre Mondy, Jean Richard, Michel Serrault, Jacques Higelin, Albert Rémy, Christian Marin. — Concerne les gendarmes, les gibus, les pêcheurs à la ligne, les chefs de gare, mais pas nous. Toute « vision du monde » étant respectable, si celle-ci correspond à la philosophie d'un vaste public, pourquoi l'en priver ? (note : ce gosse est affreux, et les pensées qu'on lui prête sont dégoûtantes).

La Cuisine au beurre, film en Scope de Gilles Grangier, avec Fernandel, Bourvil, Claire Maurier, Henri Vilbert, Michel Galabru, Andrex. — Dans la tradition du chef : le ménage à trois, sauce Pagnol. Mais le beurre est rance.

La Drogue du vice, film de José Bénazéraf, avec Yvonne Monlaur, Hans Werner, Michel Lemoine. — Après ce *Cri de la chair* dont nous n'avons pas oublié l'accent déchirant, Bénazéraf, hélas ! passe au commerce : ce n'est, espérons-le, qu'une défaillance passagère.

Le Mépris. — Voir critique de Jean Narboni dans ce numéro, page 66.

Les Tontons flingueurs, film de Georges Lautner, avec Lino Ventura, Sabine Sinjen, Bernard Blier, Francis Blanche, Claude Rich. — Mésaventures d'un truand rangé des voitures, obligé de jouer à nouveau les terreurs pour exécuter les dernières volontés d'un petit roi de la pègre. Sympathique mise en boîte des films pantouflards enfilés en série par Gabin (Audiard s'est défoulé...). Travail rodé, acteurs au poil, mais Lautner abuse du ton parodique mis au point depuis *Le Monocle*. Des éclairs de méchanceté bien venus indiquent, peut-être, sa vraie voie.

9 FILMS AMERICAINS

The Balcony (*Le Balcon*), film de Joseph Strick, avec Shelley Winters, Peter Falk, Lee Grant, Ruby Dee, Jeff Corey. — D'abord relativement fidèle à la pièce, tourne ensuite à la pochade chansonnière. Les cothurnes enlevés, reste une pauvre et laide provocation de collégien. Mettons qu'un client de Madame Irma voulait se prendre pour Jean Genet.

Captain Sindbad (*Capitaine Sindbad*), film en Scope et en couleurs de Byron Haskin, avec Guy Williams, Heidi Bruhl, Pedro Armendariz, Abraham Sofaer. — Production fauchée, mais avec décors et costumes extravagants. Quelques bons gags, des trouvailles fort mal exploitées et mises en scène. Le style d'imagerie évoquerait Méliès, si Méliès avait eu un goût aussi affreux.

The Cardinal (*Le Cardinal*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Charade (*Charade*). — Voir note de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro, page 73.

Come Blow Your Horn (*T'es plus dans la course, papa !*), film en Scope et en couleurs de Bud Yorkin, avec Frank Sinatra, Lee J. Cobb, Barbara Rush, Molly Picon. — Comédie croûlante sur l'indispensable « vie de garçon » que doit mener tout jeune Américain avant de subir les affres du matriarcat. Spectacle déprimant, où l'ex-dynamisme de Sinatra se met au pas.

Follow the Boys (*En suivant mon cœur*), film en Scope et en couleurs de Richard Thorpe, avec Connie Francis, Paula Prentiss, Dany Robin, Russ Tamblyn, Richard Long, Ron Randall, Roger Perry, Janis Paige. — Ici, c'est le donjuanisme des marins qui est compromis, ou bafoué, par leurs épouses ou fiancées, les traquant de port en port. Comédie miteuse et pitoyablement tape-à-l'œil, telle la Riviera où elle fait naufrage.

In Search of the Castaways (*Les Enfants du capitaine Grant*), film en couleurs de Robert Stevenson, avec Maurice Chevalier, Hayley Mills, George Sanders, Wilfrid Hyde-White. — Autre production fauchée qui essaie de passer pour un « grand spectacle ». Plus que de la

puérilité excessive du ton, et d'une pénible volonté de « drôlerie », l'imagination de Jules Verne souffre de ce manque de moyens ; malgré les contraintes de Walt Disney, une trace de cette magie, cependant, en quelques images délirantes.

It's a Mad, Mad, Mad, Mad World (*Un monde fou, fou, fou, fou*). — Voir note dans notre prochain numéro.

Wives and Lovers (*Le Divan de l'infidélité*), film de John Rich, avec Janet Leigh, Van Johnson, Shelley Winters, Martha Hyer, Ray Walston. — Comédie de mœurs, à la fois réaliste dans le détail (avec un étonnant personnage de petite fille à manies) et respectueuse du « Code de la Pudeur » dans le développement de l'intrigue (on croit toujours l'adultère consommé, mais ce n'est qu'apparence !). La situation laisse rêveur : un écrivain jamais publié connaît soudain le succès, pour devenir le plus balourd des parvenus.

5 FILMS ALLEMANDS

L'Enigme du Serpent Noir, film d'Alfred Vohrer, avec Heinz Drache, Barbara Rütting, Jan Hendriks, Eddi Arent. — Le bestiaire se poursuit. Encore un qui se mord la queue.

Frauenartz Dr. Sibelius (*Médecin pour femmes*), film de Rudolf Jugert, avec Lex Barker, Barbara Rütting, Senta Berger, Anita Höfer. — Valse triste d'un gynécologue que sa femme poursuit d'une jalousie morbide. Le cinéma médico-psychologique se porte bien.

Das Geheimnis des Narzissen (*Le Narcisse Jaune intrigue Scotland Yard*), film d'Akos von Rathony, avec Joachim Fuchsberger, Sabina Sesselman, Christopher Lee. — Le pavillon d'Edgar Wallace continue de couvrir les contrefaçons teutonnes. Christopher Lee a tort de cautionner, par sa présence, ces trahisons continentales.

Der schwarze Panther von Ratana (*La Mystérieuse panthère noire de Ratana*), film en couleurs de Jurgen Roland, avec Marianne Koch, Heinz Drache, Horst Frank. — Si Londres n'est pas la victime, ce sera le troublant Extrême-Orient. Mais toujours le même coup de patte anémique.

Die weisse Spinne (*L'Araignée Blanche défie Scotland Yard*), film de Harald Reinl, avec Joachim Fuchsberger, Karin Dor, Horst Frank. — On prend les mêmes et on recommence. Pauvre Yard, envahi par la faune et la flore, que devient son flair ? Il s'émousse, à en juger par l'incohérence et l'inutile complication de toutes ces histoires. Mais cette série n'aura donc pas de fin ?

4 FILMS ANGLAIS

Invasion Quartet (*L'Escapade héroïque*), film de Jay Lewis, avec Bill Travers, Spike Milligan, Grégoire Aslan, John Le Mesurier. — En 42, quatre éclopés se mettent en tête de faire sauter un gros canon allemand qui bombarde la côte anglaise. Ils y parviennent, rentrent en Angleterre, et les Allemands installent un autre canon. Parodie des pompeuses aventures guerrières, style *Navarone* ; ne manque que l'irrespect véritable, faute de quoi la satire est hommage.

Murder at the Gallop (*Meurtre au galop*), film de George Pollock, avec Margaret Rutherford, Robert Morley, Flora Robson, Stringer Davis. — Nouvelle enquête de l'extravagante Miss Marple, d'après Agatha Christie. Les Anglais réussissent mieux dans le respect des traditions que dans l'audace, et le duo Morley-Rutherford peut séduire les amateurs de thé et de pâtisseries ; somnolence garantie.

The Running Man (*Le Deuxième homme*), film en Scope et en couleurs de Carol Reed, avec Laurence Harvey, Lee Remick, Alan Bates, Felix Aylmer. — Fausse histoire policière d'escroquerie à l'assurance : l'agent préférait la fille au magot, pourquoi lui donner tort ? Carol Reed se promène à Malaga sans faire le moindre effort pour mettre en scène, ce qui vaut mieux ; et Lee Remick, *non dirigée*, garde une santé et une bonne humeur réconfortantes.

Tom Jones (*Entre l'alcôve et la potence*), film en couleurs de Tony Richardson, avec Albert Finney, Susannah York, Hugh Griffith, Joan Greenwood, Dame Edith Evans. — Un sujet admirable, gâché par le vain désir de briller. Richardson se perd dans un esthétisme à la *Zazie* et multiplie les petites idées qui cachent les grandes. Toute la saveur d'une *autre* civilisation disparaît derrière les pitreries de caméra, les astuces de montage, le barbouillis des couleurs : pirouettes qui cachent beaucoup d'incompréhension, ou de lâcheté.

4 FILMS ITALIENS

Maciste contro il cacciatori di teste (*Tarzan chez les coupeurs de têtes*), film en Scope et en couleurs de Guido Malatesta, avec Kirk Morris, Laura Brown, Frank Leroy, Alfredo Zammi. — Scandale de la distribution française : on présente, sous le nom de Tarzan, un quelconque Maciste. Jamais le héros de Burroughs n'aurait consenti à passer pour un portefaix. Et la terre des Incas, où Maciste exerce cette fois son activité, n'est guère favorable à ses talents méditerranéens.

Marte, dio della guerra (*La Vengeance du colosse*), film en Scope et en couleurs de Marcello Baldi, avec Roger Browns, Jackie Lane, Linda Sini. — Le péplum s'enhardit jusqu'à montrer les dieux, ici Mars et Vénus (Jupiter se contentant de tonner). Malgré la mollesse de la réalisation et les flottements du scénario (où Mars, devenu simple mortel, intervient dans les intrigues politiques, et sauve une vierge dont il est amoureux), un des films les plus proches de l'esprit mythologique. Dans la même direction, bon travail sur les costumes, décors, et maquillages des acteurs.

Sansone contro i pirati (*Samson l'invincible*), film en Scope et en couleurs d'Amerigo Anton, avec Kirk Morris, Margaret Lee, Daniele Vargas, Aldo Bufilandi. — Après Maciste chez les Incas, voici Samson aux Antilles, en lutte contre les marchands d'esclaves qui pillent les galions espagnols. Seule remarque : la laideur vertueuse des jeunes esclaves dévêtues.

Un giorno da leoni (*Les Partisans attaquent à l'aube*), film de Nanni Loy, avec Renato Salvatori, Thomas Milian, Carla Gravina, Saro Urzi, Leopoldo Trieste. — Résistance à la bonne franquette, suivant une recette qui a déjà pas mal servi : la démagogie se camoufle en humanitarisme.

2 FILMS ESPAGNOLS

El Secreto de Tonny (*Le Secret de Joselito*), film en couleurs d'Antonio del Amo, avec Joselito, Fabienne Dali, Roland Armontel, Fernando Casanova. — Le sujet est celui de *The Courtship of Eddie's Father* ; l'objet est autre.

Tres hombre buenos (*Les Trois cavaliers noirs*), film en Scope et en couleurs de J.-R. Marchent, avec Geoffrey Horne, Fernand Sancho, Paul Piaget. — Le point de départ est celui de *Rancho Notorious* ; les points d'arrivée diffèrent.

1 FILM MEXICAIN

La Flèche empoisonnée, film en couleurs de Rafael Baledon, avec Otilia Larranaga, Pedro d'Aguillon, Gaston Santos. — Thème classique du western : un méchant veut dépouiller une jeune femme de ses terres, et se heurte aux protecteurs de la veuve et de l'orpheline. L'assaisonnement mexicain, à base de cruauté et d'humour noir, pimenté d'idées bizarres, donne une certaine saveur de terroir à ce menu maigre.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE, CLAUDE MAKOVSKI et JACQUES RIVETTE

●

●

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**24 F**	**France, Union française**	**44 F**
Etranger	**27 F**	**Etranger**	**50 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nº 6	**2,00 F**
	Nos 7 à 89	**2,50 F**
	Nos 91 à 147	**3,00 F**
	Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 F**
	78, 100, 118, 126, 131	**4,00 F**
	138	**5,00 F**
	150-151	**9,00 F**

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 69, 71, 74, 79, 80, 87, 93, 97.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

●

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal 1er trimestre 1964.

Cahiers du Cinéma



CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 4 F.